

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

La Traslación del Son al Jazz: 4 Arreglos a la Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

ALEXIS FABIÁN TOVILLA MARTÍNEZ

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. JOSÉ ISRAEL MORENO VAZQUEZ**

**CODIRECTOR DE TESIS:
MTRO. DAVID MAXWELL SMITH**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

10 junio del 2020





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 10 de agosto de 2020
Oficio No. DGIP/CP/00144/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Alexis Fabián Tovilla Martínez
Candidato al Grado de Maestro en Música
UNICACH

P r e s e n t e

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **“Traslación del Son al Jazz: 4 arreglos a la Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas”**, cuyo director de tesis es el Dr. José Israel Moreno Vázquez, quién avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”



Lic. Aurora Evangelina Serrano Roblero
Directora General

C.c.p. Mtro. Roberto Hernández Soto Director de la Facultad de Música UNICACH. – Para su conocimiento.
Dra. Glenda Patricia Courtois García Coordinadora de la Maestría en Música UNICACH. – Para su conocimiento.
Expediente
*AESR/igp/rags



Libramiento Norte Poniente No.1150, Colonia Lajas Maciel
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Tel: (961)6170440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx



DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a la memoria del maestro Ramón Chacón Domínguez quien fue un gran ser humano y conservador de la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez.

AGRADECIMIENTOS

En estas líneas quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación y que de alguna manera estuvieron conmigo en los momentos alegres o difíciles pero de mucho aprendizaje. Quiero agradecer a los zoques originales y sus descendientes quienes me tendieron la mano en todo momento, agradecer a mi familia, amigos, a mis maestros, compañeros y al maestro José Alejandro Burguete Sarmiento por ser guía importante en este trabajo, a los músicos y personas que apoyaron en la logística para la realización del concierto 'Traslación del Son Zoque al Jazz.

De manera especial a mi director de tesis Dr. José Israel Moreno Vázquez y codirector de tesis Mtro. David Maxwell Smith por haberme guiado, no solo en la elaboración de este trabajo de titulación, sino a lo largo de mi maestría y haberme brindado el apoyo para desarrollarme profesionalmente y seguir cultivando mis valores.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS	4
1. LOS ZOQUES, SU CULTURA Y TRADICIONES.....	9
1.1. LA CULTURA ZOQUE	9
1.2. LA MÚSICA ZOQUE DE CHIAPAS	14
1.2.1. INSTRUMENTOS ZOQUES	17
1.3. LOS ZOQUES DE TUXTA GUTIÉRREZ Y EL COSTUMBRE	19
1.3.1. LA MÚSICA ZOQUE EN TUXTLA GUTIÉRREZ	21
1.3.2. MAESTRO, MÚSICO RAMÓN CHACÓN.....	23
2. EL JAZZ Y SUS DIVERSAS FUSIONES	25
2.1. EL JAZZ EN MÉXICO.....	26
2.2. EL JAZZ EN CHIAPAS	28
3. LA FUSION DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y OTROS GÉNEROS	30
3.1. LAS FUSIONES.....	30
3.2. EL ARREGLO MUSICAL.....	32
4. LOS ARREGLOS DE LA MÚSICA ZOQUE.....	34
4.1. SON DE LA VIRGEN DE ROSARIO	36
4.1.1. DESCRIPCION DEL ARREGLO DEL SON DE ROSARIO	37
4.2. SON DE LA VIRGEN DE CANDELARIA	41
4.2.1. DESCRIPCIÓN DEL ARREGLO DEL SON DE CANDELARIA	41
4.3. SEGUNDO SON DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA.....	49
4.3.1 DESCRIPCION DEL SEGUNDO SON DE CANDELARIA.....	49
4.4. SON DE SAN ROQUE	55
4.4.1. DESCRIPCIÓN DEL ARREGLO DE SAN ROQUE	55
CONCLUSIONES	66
FUENTES DE INFORMACIÓN	70
ANEXOS	71

INTRODUCCIÓN

En sus orígenes, el territorio que hoy se conoce como Chiapas fue poblado por tres culturas: los Zoques, los Chiapanecas y los Mayas. Con el transcurrir del tiempo y derivado del mestizaje que se da a raíz de la conquista, se origina una mezcla tanto racial como cultural a la que se van sumando otras culturas como la africana, la asiática y a partir de los años 70's del siglo pasado la Chuje guatemalteca; estos últimos se refugiaron en territorio estatal huyendo de la guerrilla de su país. Actualmente existen en Chiapas trece grupos étnicos en la entidad: los Zoques y doce etnias de origen lingüístico maya: los Choles, Tojolabales, Tzeltales, Mochos, Mames, Lacandones, Cachiqueles, Tzotziles, Chujes, Jacaltecos, Tekos y Akatecos. La lengua zoque pertenece a la familia lingüística mixe-zoque-popoluca, sus hablantes se encuentran ubicados en la región que abarca partes adyacentes de los estados de Oaxaca, Chiapas, Tabasco y Veracruz.¹

Los diferentes grupos indígenas se caracterizan por una serie de rasgos culturales que nos permiten identificarlos como pueblos únicos: la lengua, indumentaria, religión, gastronomía, ceremonias, fiestas y danzas, les dan identidad, incluyendo la música, puesto que tienen singularidades en la instrumentación, el fraseo y las melodías, así como también la entonación, en caso de que la música tradicional se cante. La música juega un papel importante en la vida de los miembros de comunidad, pues los acompaña en todas las etapas de su vida, desde la religión hasta la cosecha, la caza, el nacimiento o la muerte.

Este proyecto surge principalmente por el gusto de la riqueza musical de la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez Chiapas, la cual escuchaba desde mi niñez en las festividades de San Roque y la bajada de las vírgenes de Copoya en el barrio de San Roque donde nací y viví los primeros dieciocho años de mi vida. Los conjuntos de la música de tambor y pito² en sus procesiones marcaron mi interés, el cual se acrecentó años después en el transcurso de mis estudios en la licenciatura de Jazz y Música Popular, escuchando múltiples fusiones de música del mundo con el Jazz. Durante mi estancia en la licenciatura diversas materias como composición, arreglo y ensamble, fueron parte significativa de la idea de hacer con la música zoque una fusión.

¹ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág. 23.

² Flauta construida por los músicos tradicionales con carrizo que ellos mismos consiguen en los montes de las regiones zoques, especialmente cerca de los ríos o lagos. También es denominado como carrizo.

El presente trabajo es el resultado de la labor creativa y de investigación, que consistió en estudiar la música tradicional zoque y crear cuatro arreglos de los *sones*³ tradicionales más representativos de sus festividades y la música de tambor y pito de Tuxtla Gutiérrez, cabe mencionar que cada *son* cuenta con seis o hasta nueve fragmentos o misterios⁴, reconocer los diferentes fragmentos de cada *son* fue una de las primeras tareas que se realizaron, posteriormente la transcripción de los diferentes fragmentos para así poder armonizarlos tomando elementos como las melodías o los ritmos o en algunas ocasiones ambos. En la fusión se incluyeron los ritmos y armonía característicos del jazz y elementos sonoros de la música del mundo, para confeccionar un acompañamiento a estos *sones* tradicionales sin romper su esencia. En los capítulos siguientes, se hace una breve descripción del contexto de cada uno de los *sones* y descripción de los arreglos.

Gracias a los conocimientos adquiridos en las asignaturas previas, se lograron realizar las transcripciones necesarias para iniciar el proceso de armonización, las transcripciones se realizaron de las versiones del maestro Ramón Chacón Domínguez quien falleció a la edad de 72 años en 2007. El maestro Chacón fue Prioste mayor de la iglesia del Cerrito, maestro pitero⁵ floreado⁶ por la mayordomía, tamborero, constructor de instrumentos musicales y conocedor profundo de las tradiciones. Dichas transcripciones se realizaron de la grabación en *cassette Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez*, capturadas en el año 1997, por el Centro de Lenguas y Literatura Indígena (C.E.L.A.L.I.) para su colección de audio *Copal*, cabe mencionar que esta música a la que nos referimos no contiene armonía ni estructura definida, ya que cada músico tradicional interpreta los *sones* a su peculiar gusto o estilo.

Cada música y cada músico originario son únicos y singulares, y la riqueza de estas músicas tradicionales radica en que estas están “vivas” en las personas que la ejecutan y quienes la escuchan, quienes la ocupan para sus danzas, ceremonias y rituales, y si bien decimos que esta música está viva, ¿Cómo podemos trabajar en ella sin congelarla?, ¿Cómo obtener de una versión que no es la única, una versión definida para poder arreglarla?, ¿Qué elementos melódicos conservar y qué elementos resaltar para mantener su esencia? Cada música originaria contiene sus propios sonidos, cantos e instrumentos, estos últimos

³ Son: nombre común de varios géneros musicales de origen afro-caribeño-mestizo.

⁴ Misterio se le llama a las diferentes partes melódicas que componen un son o alabado.

⁵ Pitero: persona que ejecuta la flauta de carrizo o pito.

⁶ La persona floreada es quien acepta el compromiso dentro del sistema de cargos de la mayordomía para desempeñarse como maestro principal del área que se le asigne, ya sea tamborero, pitero, comidero, invitador, etc.

pueden ser contruidos por los mismos ejecutantes o en algunas ocasiones son obtenidos de otros miembros de la comunidad o heredados, estos instrumentos tienen timbre y afinación únicos que los identifican como tal, percudir las palmas de las manos o generar sonidos con la voz, son las formas más primitivas de manifestaciones musicales que hasta nuestros días seguimos observando, en la historia del ser humano la aparición de los instrumentos musicales ha sido objeto importante para la comunicación del arte melodioso, es así que músicos en conjunto con los instrumentos reproducen las músicas que los definen. Entonces ¿Cómo incluir un instrumento no temperado en un ensamble con instrumentos temperados?, ¿Es esto posible? Y ¿cuál sería el resultado? Considero que la forma de acercarse a las respuestas de las preguntas anteriores es aprendiendo a ejecutar la música tradicional directamente con los maestros músicos en su contexto.

Realizar el trabajo de estudio, análisis, transcripción y arreglo de la música zoque deja importantes resultados tanto del rubro musical como de la cosmogonía de esta tradición, ya que se podría llegar a pensar que toda la música de la región zoque es igual, sin embargo, adentrarse en esta cultura devela la riqueza cultural y la importancia que los zoques le dan a su cosmovisión. En las siguientes páginas el lector podrá conocer un poco sobre la cultura zoque de Chiapas, la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez y sus alrededores, así como también conocer un poco sobre las fusiones musicales que se han dado en el mundo y en México particularmente, en el cuarto capítulo se describen los arreglos realizados y finalmente se anexan partituras para consulta y ejecución de quienes se encuentren interesados.

El objetivo del presente trabajo consiste en realizar cuatro arreglos de los *sones* de la música tradicional zoque de Tuxtla Gutiérrez y crear una fusión entre la música tradicional con el *jazz*. El proceso de este trabajo se realizó basado en objetivos concretos como:

- Estudiar la música zoque desde sus orígenes culturales a la fecha en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, identificar sus variantes rítmicas, melódicas, fraseo y su uso en la cosmovisión de los zoques.
- Aprender a tocar la música tradicional zoque de Tuxtla Gutiérrez
- Seleccionar cuatro *sones* de la música de Tuxtla Gutiérrez que serán arreglados, en base a la importancia en el calendario festivo zoque.
- Transcribir los *sones* seleccionados
- Realizar los arreglos a los *sones* transcritos

1. LOS ZOQUES, SU CULTURA Y TRADICIONES

1.1. LA CULTURA ZOQUE

En el momento de la Conquista de América los Zoques ocupaban un área mayor de la que ocupan en la actualidad, extendiéndose por las cadenas montañosas del estado de Chiapas en diferentes direcciones hacia el norte en Tabasco y probablemente hacia el sureste rumbo a Tapachula,⁷ incluso cuando los chiapanecas llegaron al territorio que en aquella época se llamaba Quiché, los Zoques ya estaban allí.⁸ El pueblo zoque es el más antiguo de los pueblos originales de Chiapas y ha sabido adaptarse a la invasión y evangelización.

En el Siglo XV después de la Conquista de América, los Zoques se sometieron a los españoles. Colindantes con Tabasco y acobardados al principio por las noticias de que los españoles usaban armas de fuego para la ofensiva y que montaban en animales monstruosos, fueron los primeros en establecer contacto con los conquistadores, los Zoques abandonaron sus aldeas cuando los invasores llegaron y posteriormente regresaron a sus lugres en donde convencidos por las promesas, entraron en relación con el gobierno español.⁹

En la actualidad los zoques habitan pueblos como: Ocoatepec, Copainalá, Ocozocoautla, San Fernando, Suchiapa, Simojovel, Mezcalapa, Pichucalco, Chapultenango, Copoya, Tuxtla Gutiérrez, etc., pero se les encuentra también al sur de Tabasco y el este de Oaxaca y Veracruz.

Figura 1

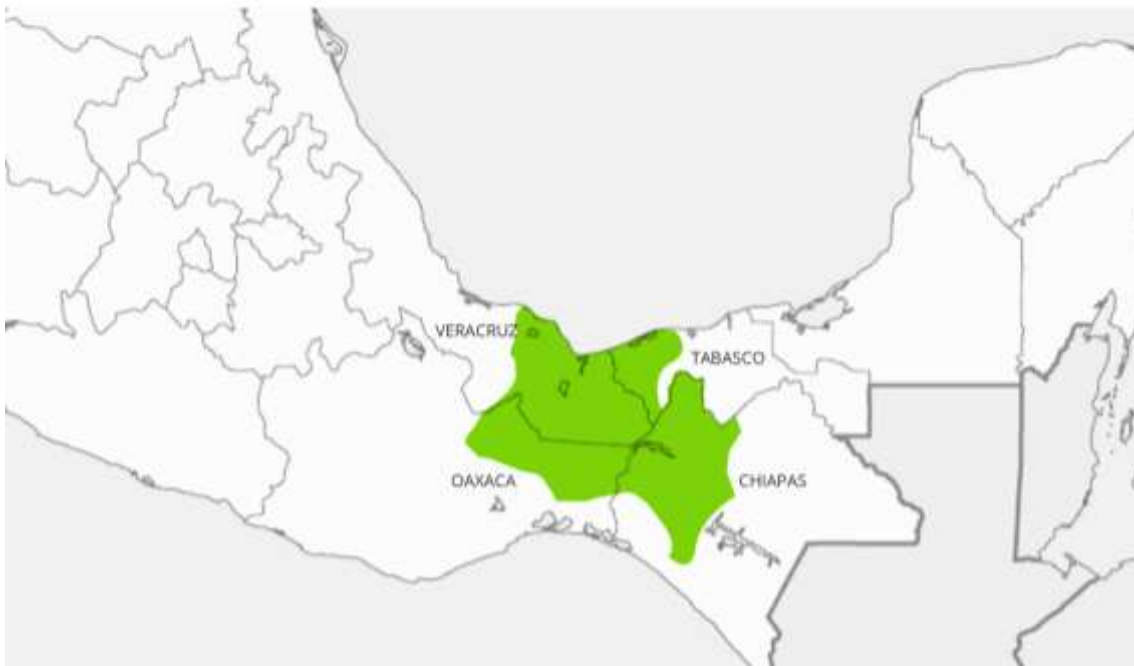
⁷ Roberto de la Cerda Silva, *Los zoques*, en Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, *Trajés y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 30
Chiapas, México, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 30.

⁸ Jesus B. Sánchez en: *Trajés y Tejidos de los indios Zoques de Chiapas*.

⁹ Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, en *Trajés y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 28.



 ZONA ZOQUE EN LA REPÚBLICA MEXICANA

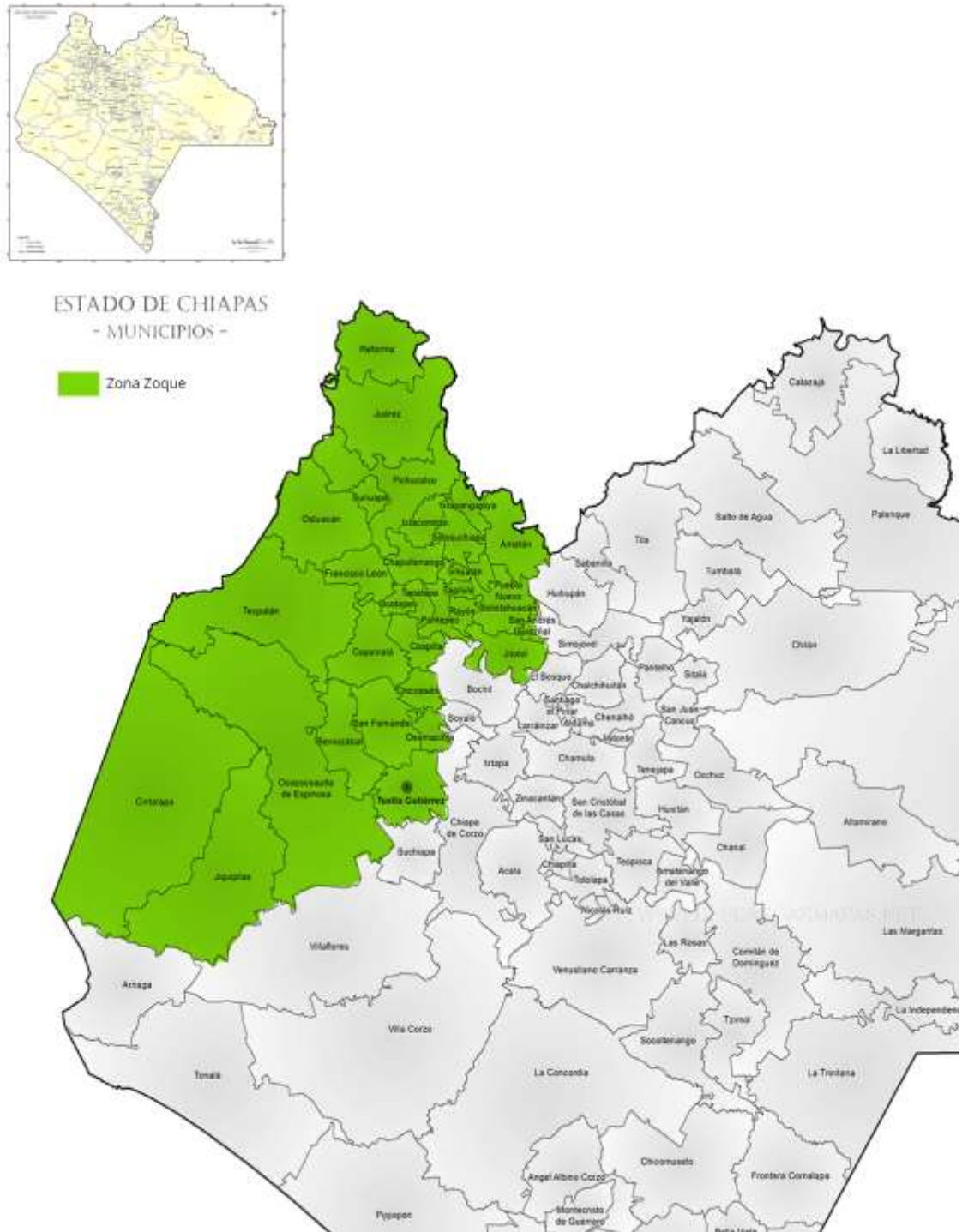


Enrique Santibáñez en “*Chiapas: reseña geográfica y estadística*” ofrece la siguiente lista de pueblos zoques:¹⁰

Jiquipilas	San Bartolomé Solistahuacán
Zintalapa (Cintalapa)	Tapilula
Ocozocoautla	Ishuatán
Tuxtla Gutiérrez	Usumacinta
San Fernando las Animas	Pueblo Nuevo Solistahuacán
Copoya	Jitoto
Berriozábal	Chapultenango
Chicoasén	Nicapa
Quechula	Ostucán
Coapilla	Pichucalco
Ocotepec	Santuario de la Reforma
Amatán	Sayula
Copainalá	Solosuchiapa
Tecpatán	Sunuapa
Pantepec	Tectuapán
Tapalapa	Ixtacomitán
Magdalena	Istapangajoya

¹⁰ Santibáñez en Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, en *Trajes y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 30.

Figura 2



La lengua zoque está en decadencia y en desuso en algunas zonas debido al mestizaje y el comercio abundante de muchos pueblos con la capital del estado de Chiapas, al respecto el maestro José Alejandro Burguete opina que las causas del desuso y la desaparición paulatina de la lengua zoque se debe a muchos factores, pero principalmente la construcción de las carreteras entre los años 1950-1970 que comunicaron los pueblos

como Copainalá, Ocozocoautla, San Fernando, etc., con la capital del estado de Chiapas y los demás estados de la República, la migración de originales a otras ciudades que incluso cambiaron su forma de vestir, dejaron de usar el pantalón de manta de costal de harina por los pantalones de telas más finas hechos por sastres y a raíz de las burlas que ellos recibían por su forma de vestir o hablar; fueron dejando de usar la lengua materna, esto también originó que los padres de los jóvenes de aquella época dejaran de enseñar la lengua a sus hijos, argumentando que cuando crecieran no la iban a necesitar ya que finalmente terminarían yéndose a trabajar a otro lugar. Sin dejar fuera las políticas educativas que desde el Siglo XIX, buscando combatir el analfabetismo cometieron el error de prohibir que se hablara en lengua materna. Afortunadamente en los tiempos actuales, se le apuesta a la interculturalidad, a la pluriculturalidad y multilingüismo que México posee. En mi caminar por los pueblos originales he escuchado que culpan a los maestros de educación primaria y a veces a los padres y abuelos por la desaparición de la lengua, resultado de sentirse de un estrato menos en la sociedad por ser indígena –finaliza el maestro Burguete-.¹¹

A esto hay que sumarle los múltiples medios de comunicación encastillada que desplazan cada vez más las lenguas originales, ya sean medios escritos, de televisión, radio o la música popular comercial. Es evidente que en algunos municipios hay más presencia de hablantes zoques que en otros, como en: Copainalá, Chapultenango, Tecpatán, Magdalena y Pantepec, según la tabla del censo realizado en 1930, que muestra el número de hablantes zoques y aquellos que usan tanto la lengua propia como el español.¹² Sin embargo en la mayoría de los pueblos, mantienen sus costumbres y festividades que en su mayoría de casos están ligados a la religiosidad mediante su calendario ritual.

¹¹ Entrevista realizada al maestro José Alejandro Burguete, 24 de julio 2019, vía telefónica.

¹² Ver más en: Roberto de la Cerda Silva en Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, en *Trajés y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 45.

1.2. LA MÚSICA ZOQUE DE CHIAPAS

Al igual que la lengua, la música en los pueblos zoques cercanos a Tuxtla Gutiérrez se está disolviendo pese al arduo trabajo que los maestros músicos realizan para conservarla. Una de las situaciones actuales que afecta es la ocupación de cargos por parte de mestizos, cargos que antes tenían los originales.¹³ Sin embargo los zoques actuales también luchan contra la modernidad e intentan conservar su música, sus festividades y tradiciones, en Ocozocoautla de Espinosa las festividades más importante del calendario festivo son el Día de Muertos, Danza de Pastores y El Carnaval Zoque de Coita, este último se lleva a cabo el domingo anterior al miércoles de ceniza, cuarenta días antes de la semana santa, en este carnaval se realizan danzas como la Danza del Tigre y el Mono, la danza de enlistonados, tales danzas se acompañan con la música de tambor y pito zoque de ese pueblo que tiene características únicas que la diferencian de la música de los pueblos vecinos. En San Fernando por ejemplo las celebraciones más importantes son: Las fiestas de la Candelaria, Santa Cruz y Virgen del Rosario; San Fernando celebra un vistoso carnaval, una festividad tradicional étnica desde hace varias décadas, que tiene como personajes al tigre, los gigantes, Goliat, Mahoma, el monito y los variteros. En Tuxtla Gutiérrez por su parte la mayordomía organiza todas las fiestas bajo un riguroso calendario festivo.

Décadas atrás la transmisión del conocimiento estaba limitada al linaje familiar, algún miembro de la familia iniciaba de manera oral a los aprendices, o limitada a las personas que mediante un sueño eran elegidos para ser músicos zoques; este sueño consistía en ver y escuchar un cenzontle (pájaro de cuatrocientas voces), sueño mediante el cual la persona era elegida para volverse músico y servir a su cofradía; el canto del cenzontle es imitado por los músicos con mucha destreza e incluso hay quienes dicen que la música zoque también es enseñada mediante el canto de esta ave.¹⁴ Afortunadamente las generaciones actuales han creado talleres para la transmisión de los conocimientos haciendo un poco más sencillo el acceso a la tradición musical, el maestro Luis Hernández¹⁵ en Copainala Chiapas imparte clases a niños que están interesados en aprender la música y

¹³ Ver más en: Roberto de la Cerda Silva en Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, en *Trajés y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 77

¹⁴ Entrevista realizada al maestro pitero José Alejandro Burguete, músico tradicional zoque de Ocozocoautla de Espinoza, 2018.

¹⁵ Maestro Luis Hernández músico de 79 años de edad, es constructor de flautas de carrizo y maestro de música en la Casa de Cultura de Copainalá.

la danza de este pueblo, el maestro Cecilio Hernández¹⁶ junto con el maestro Pedro Chacón¹⁷ imparten talleres los domingos por las mañanas en la Ermita del Cerrito en Tuxtla Gutiérrez, con la finalidad de transmitir y preservar la música tradicional.

Fotografía 1: Ensayo de músicos tradicionales zoques de Copainalá¹⁸



Fotografía 2: Danza de San Roque, músicos y danzantes de Tuxtla Gutiérrez¹⁹



¹⁶ Maestro Cecilio Hernández, músico zoque de Tuxtla Gutiérrez, toca tambor y guitarra, fue albacea y sacerdote, incansable promotor de la cultura zoque.

¹⁷ Pedro Chacón, Hijo de don Ramón Chacón Domínguez, músico tamborero y constructor de instrumentos.

¹⁸ Fotografía núm. 1. Archivo Alexis Tovilla, en el aniversario de radio XECOPA Copainalá Chiapas, 30 de agosto 2017.

¹⁹ Fotografía núm. 2. Archivo Alexis Tovilla, Iglesia de San Roque, músicos y danzantes tradicionales de Tuxtla Gutiérrez, Agosto 2019.

Existen muy pocos registros escritos de esta tradición musical. Los registros que existen son manuscritos de cantos en zoque y español que contienen “La Pasión de Jesús” y oraciones que se leen en la iglesia y se interpretan en ciertas ocasiones y durante la Navidad.²⁰ En el libro, *Música Vernácula de Chiapas* de Thomas Lee y Víctor Manuel Esponda Jimeno, podemos observar un par de transcripciones de la danza de “*Yomo Etzé*” o *Danza de Mujeres* y “*Napapok Etzé*” o *Baile de Carnaval*, transcripciones del Prof. Eduardo J. Selvas, dichas transcripciones fueron recopiladas de la versión del maestro Miguel Pérez (jaranista) y adaptadas para ser escritas en partituras para piano. De igual manera en el trabajo del maestro José Alejandro Burguete Sarmiento, músico tradicional zoque de Ocozocoautla Chiapas, o algunas grabaciones en audio que registran algunos ensayos del maestro Ramón Chacón o los discos *Lienzos de Viento*, *Músicos Zoques y Mames de Chiapas* en Diálogo con Horacio Franco y *Viva el Mequé* que es una recopilación de *sones*, entrevistas y paisajes sonoros.

La población zoque de Chiapas no ha interactuado con su propia música en un contexto distinto,²¹ habrá personas que aceptarán y darán su aprobación, pero existe entre la comunidad de músicos tradicionales el celo y es muy probable que de algunos músicos costumbristas no se tenga la aceptación, debido a que piensan que la música no se debe modificar, es válido tener esa idea ya que cada día se pierde más la tradición y el celo les ayuda para conservarla junto a todas sus tradiciones. Respecto a esto, el joven Alejandro Adalberto Popomeya Romero, quien era aprendiz del maestro Leopoldo Gallegos, maestro pitero floreado de Tuxtla Gutiérrez dice: “estamos para enseñarle la tradición a las personas nuevas, para que conozcan y aprendan, pero siempre con respeto de las costumbres”.²²

²⁰ Donald B. Cordry, Dorothy M. Cordry, en *Trajés y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del estado de Chiapas, México, 1988, pág. 34

²¹ Entrevista con el maestro pitero, José Alejandro Burguete, enero 2019.

²² Entrevista con el Músico de Tuxtla Alejandro Adalberto Popomeya Romero, 17 noviembre 2018.

1.2.1. INSTRUMENTOS ZOQUES

El pito o flauta de carrizo (*susk'uy* en zoque) es un instrumento aerófono elaborado con carrizo que los músicos consiguen en las orillas de los arroyos o en las montañas, la construcción es totalmente a mano y cada pitero elabora sus propios instrumentos, así mismo cada pitero tiene su forma particular de fabricación presentando variantes en la distancia de la embocadura y orificios. Existen tres variantes de flautas, de tres orificios de obturación: dos al frente y uno atrás de octavador²³, de cuatro orificios: tres al frente y uno atrás de octavador y otro de siete orificios: seis al frente y uno atrás de octavador. Cada músico tiene su forma de construir su flauta muy personal ya que con las posiciones de los orificios que ponen en sus instrumentos ellos encuentran los sonidos que su música necesita.

Fotografía 3: diferentes flautas de carrizo²⁴



²³ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág.76.

²⁴ Fotografía 3: Archivo Alexis Tovilla.

El tambor (kowá en zoque) es elaborado con maderas de tulipán, San Felipe, cedro, tulipán de la India y matzú. Se usa piel de venado para fabricar los parches que son percutidos con baquetas que pueden ser de las mismas maderas o incluso de hormiguillo. Se usa también mecate de ixtle y tachuela para asegurar los cueros a unos aros de bejuco y por último estos aros de bejuco son unidos con un tejido de mecate de ixtle que rodea el vaso del tambor, este tejido sirve para mantener los cueros en su lugar y para tensar los parches con unas fajas de cuero que se colocan sobre el entrelazado de mecates.

Fotografía 4: Tambores zoques²⁵



²⁵ Fotografía 4: Archivo Alexis Tovilla.

1.3. LOS ZOQUES DE TUXTLA GUTIÉRREZ Y EL COSTUMBRE

Cuando hablamos de los Zoques de Tuxtla Gutiérrez nos referimos a sus descendientes, a quienes se asumen como tales y a los sectores urbanos que se identifican con su culto y prácticas religiosas.
Viva el Mequé²⁶

Los Zoques de Tuxtla Gutiérrez son descendientes, hijos, nietos y biznietos de los Zoques originales. Ellos continúan realizando las festividades que los originales usaban con fines agrícolas, no obstante que en la actualidad en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez ya no existe práctica agrícola alguna. Sin embargo, conservan las tradiciones de la cultura a pesar de que estos están inmersos en un ambiente de urbanidad.

Los Zoques originales y mestizos de Tuxtla Gutiérrez han conservado sus tradiciones gracias a un sistema que llaman *Mayordomía*, y es la *Mayordomía zoque del Rosario* la organización más importante, que probablemente nació a finales del Siglo XVI o principios del XVII²⁷, aunque no es la única. Existen otras tres organizaciones como La Junta de Festejos de la Iglesia de Copoya, La Junta de Festejos de la Iglesia del Cerrito y la Cofradía de San Marcos, todos estos organismos trabajan en conjunto para mantener viva la tradición, se delegan cargos²⁸ a los sacerdotes y albaceas quienes regidos por un calendario festivo mantienen vigentes las festividades y *el Costumbre*.

Para los Zoques de Tuxtla Gutiérrez “*el Costumbre* lo es todo: un conjunto de valores, una forma de concebir la vida y la muerte, es algo que va más allá de un sistema normativo o lo que se ha llamado usos y costumbres. Es la forma de comportarse ante las imágenes respetadas y veneradas, es la jerarquía que posibilita el sistema de cargos, los estrictos códigos que rigen en las celebraciones, el orden del calendario festivo, las floreadas y otorgamiento de cargos, la confección de ramilletes, la cooperación y agradecimientos entre la Mayordomía, las forma y tiempos en que se sirven las comidas y bebidas (que tienen más un sentido de comunión que la de saciar algún apetito mundano), las famosas “vivas” a las

²⁶ ¡Viva el Mequé!, Cuadernillo 1, Puertarbor producciones culturales, 2013, pág. 3

²⁷ Ibid, Cuadernillo 2, pág. 29

²⁸ Puestos que los miembros de las organizaciones zoques asumen por periodos que van de uno a tres años y están establecidos jerárquicamente de mayor a menor.

imágenes religiosas, a los y las Albaceas, a los Priostes y Priostas, o alguna persona que haya contribuido para que se lleve a feliz término tal o cual celebración.”²⁹

La gastronomía zoque juega un papel importante dentro del *mequé* (fiesta en zoque), ya que los Zoques llevan su percepción más allá del plano real,³⁰ es por esto que en los altares siempre se colocan flores, incienso, velas y algo de comida, que es ofrenda para los santos y para los cargueros fallecidos, que desde la cosmovisión de los Zoques estos vienen a las fiestas y comen, al igual que los hombres. La preparación de la comida y las bebidas que el principal reparte entre los asistentes mantiene viva y refuerza el valor de la gastronomía,³¹ y los lazos de amistad entre los presentes, el pozol blanco y de cacao son las bebidas tradicionales, los tamales de bola y de mole, *nigüijuti* (carne de puerco en salsa de tomate), *sispolá* con *canané* (caldo de frijoles con carne de res, el *canané* son bolas de maza sasonadas con sal) y *wacasís caldú* (caldo de res).

En Tuxtla desafortunadamente ya no existen hablantes de Zoque, únicamente personas que continúan *El costumbre* y conocen algunas palabras, conocen también el calendario festivo religioso y agrícola, protocolos, cargos y sus tradiciones. Gustavo Gurría primer danzante de la mayordomía zoque de Tuxtla Gutiérrez, opina al respecto que: “La mayoría de los jóvenes en la actualidad no están interesados por la cultura porque hay muchos distractores sociales”³² todo esto debido a los cambios sociales y la modernidad. Sin embargo y por fortuna existen también muchas personas interesadas en preservar las tradiciones de *El costumbre*.

²⁹ *¡Viva el Mequé!*, Cuadernillo 1, Puertarbor producciones culturales, México, 2013, pág. 3

³⁰ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág. 107.

³¹ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág.107.

³² Entrevista realizada al primer danzante de la mayordomía zoque de Tuxtla Gutiérrez, Gustavo Gurría, 20 de junio 2018.

1.3.1. LA MÚSICA ZOQUE EN TUXTLA GUTIÉRREZ

La música zoque acompaña las festividades, rituales de fertilidad, bajadas y subidas de santos y vírgenes, floreadas u otorgamiento de cargos, danzas, cantos e incluso los funerales y está fuertemente ligada a todas estas festividades que conforman *El costumbre*; de igual manera la gastronomía tiene un papel importante en *El costumbre*.

En Tuxtla Gutiérrez existen dos distintas agrupaciones de músicos, grupo de jarana o cuerdas y grupo de tambor y pito, esta última agrupación contiene en su haber dos tipos de instrumentos: aerófono y membranófonos; las melodías están a cargo del pito o flauta de carrizo *zusk'uy* en zoque (aerófono), la rúbrica es parte importante de la música ya que indica el inicio o final de un acto ceremonial, levantada de las vírgenes, o se va a levantar un *somé*³³, bañada de ramilletes³⁴ (*joyonaqués*), va comenzar una danza o dará inicio de un *son*, sin embargo existen algunos sones que tienen su rúbrica específica, que denota que son es; como es el caso del Son de Rosario, o el Son de Carnaval, a diferencia de los otros sones que son similares. Los tambores o *koná* en zoque (membranófonos), están a cargo de los ritmos, los cuales en la mayoría de los casos repiten las células rítmicas de la melodía y son percutidos con dos baquetas que los mismos constructores de instrumentos elaboran. La otra agrupación es llamada de cuerdas o de jarana que consta de una guitarra sexta afinada de forma común denominada “bajo”, que acompaña a la jarana zoque, la jarana zoque es una pequeña guitarra de cinco ordenes de cuerdas metálicas que combina sencillas y dobles.³⁵ En las festividades de diciembre “Canto de pastores” que son el veintidós, veinticuatro y treintauno de este mes, se incluye el canto con jarana y guitarra.

El maestro Jorge de la Cruz³⁶ quien es el actual maestro pitero floreado³⁷ de la mayordomía zoque de la virgen del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, y sucesor del maestro Pedro David Chacón Pérez (nieto de don Ramón Chacón), me dice que: “no existen grupos preestablecidos, sino que el albacea de la mayordomía o los encargados de la festividad a realizarse van a casa del pitero floreado a invitarlo para que toque, al maestro pitero se le ofrece un presente (regalo) que consiste en piezas de pan, azúcar, una cajetilla

³³ Somé: ofrenda más representativa de los zoques es un arco que se coloca frente al altar, contruido con hojas, flores, pan, pañuelos.

³⁴ Ramillete o joyonaqué: ofrenda de hojas y flores enrolladas de varios diseños que están ligados a la cosmovisión de los Zoques.

³⁵ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág.79.

³⁶ Maestro pitero actual floreado por la mayordomía del Rosario.

³⁷ Floreado: persona que obtiene un cargo dentro de la mayordomía, cargo con el cual se ve obligado a servir a las festividades. Pueden ser músicos, pitero y tamborero, jaranista, guitarrista, maestra comidera, maestro ramilletero, etc.

de cigarros y una botella de licor, al recibir el presente se establece el compromiso de ir a tocar a la festividad a la cual se le invite. Posteriormente el pitero reúne los tamboreros para que lo acompañen a tocar”. El maestro de la Cruz agrega que: “Anteriormente cuando el maestro Ramón Chacón vivía también existían otros piteros que compartían la música y festividades, como su tío el maestro Fernando Alegría, el maestro Paco Velázquez y el maestro José Córdoba”; cabe mencionar que entre estos músicos el maestro Ramón Chacón estaba floreado y era a quien recurrían primeramente para invitarle ya que estar floreado implica la obligación de tocar en cada festividad, si por alguna razón el maestro floreado no puede asistir, este puede enviar a alguien más. Para los bailes que se levantan³⁸ en diferentes casas pueden tocar otros maestros piteros sin necesidad del protocolo de invitación antes mencionado.

La cronología de sucesión de cargos en los últimos cuarenta años es la siguiente:

- Ramón Chacón Domínguez +
- Leopoldo Gallegos Vázquez +
- Pedro David Chacón Pérez
- Jorge Antonio de la Cruz Velázquez

Ser floreado es un honor para los participantes en esta cultura, ser floreado implica obligación de servir a las costumbres, aunque la persona elegida puede aceptar o no la floreada dependiendo de sus actividades personales, como puede ser el trabajo o la escuela, o demás, entre ellos puedo mencionar al maestro Leopoldo Gallegos y a Pedro Chacón (hijo), quienes por sus actividades personales no aceptaron la floreada pero sirvieron a la mayordomía en la medida de sus posibilidades.

³⁸ Los zoques se refieren a levantar baile, como el acto de iniciar el baile o bailar por primera vez.

1.3.2. MAESTRO, MÚSICO RAMÓN CHACÓN

El maestro Ramón Chacón Domínguez o Tío Ramón como lo conocían entre los Zoques tuvo, fue Prioste mayor de la mayordomía del Cerrito donde tuvo diversos cargos, fue ramilletero, invitador, pitero y aceptaba todos los cargos que le ofrecieran. Siempre estuvo relacionado muy de cerca en las actividades de *El Costumbre* y fue una de las personas más interesadas en la conservación de la cultura. A los 53 años se dio cuenta que ya no existían muchos constructores de instrumentos zoques y se dedicó a la construcción de estos con el objetivo de conservar la tradición.

Enseñó a sus hijos Doña María del Carmen Chacón Ramírez y Don Pedro Chacón Ramírez las tradiciones de *El costumbre* zoque, desde niños aprendieron de su padre a ser activos en los festejos y también a enseñar a los que aún están iniciándose en *El costumbre* zoque:

“Mi papá empezó a aprender a ser ayudante de tamborero a los 32 años, después aprendió a hacer sus propios carrizos y sus propios tambores, posteriormente aprendió a tocar el carrizo”.
(Doña María del Carmen Chacón)³⁹

Pedro Chacón, aprendió a hacer instrumentos viendo a su padre, así mismo participa en la música tocando tambor zoque. Su esposa doña María Luz Ramírez Chandoqui también tuvo cargos en las fiestas de la iglesia del Cerrito, toda la familia ha sido muy proactiva en las actividades y

Don Ramón Chacón de origen zoque, nació el 18 de mayo de 1935 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. A lo largo de su vida ha realizado varios trabajos: ayudante de albañil, agricultor, especialista en la siembra de maíz y constructor de casas de bajareque con aplicación de adobe. Todas estas actividades las combinaba con la ejecución de la música del tambor y pito en las fiestas tradicionales y ceremonias de la mayordomía zoque de Tuxtla Gutiérrez. Al transcurrir del tiempo se dio cuenta de que prácticamente ya no existían personas que se dedicaran a la construcción de instrumentos musicales como el tambor y el pito, así que a sus cincuenta y tres años se acercó al maestro Feliciano Jonapá para observar cómo construía él estos instrumentos de viento y percusión. Viendo al maestro Jonapá realizar el vaciado de la madera rústica, poniéndole fuego al centro del tronco para que se fuera quemando poco a poco para obtener el vaciado del tambor, fue que decidió construir sus propios instrumentos. A la vez, ayudaba a la preservación de este oficio que se estaba olvidando. Ahora se dedica a las dos cosas que más le gustan: ejecuta y construye el tambor y el pito. Estos instrumentos entre los zoques tienen un uso ceremonial más que comercial, se utilizan en las

³⁹ Entrevista a la señora María del Carmen Chacón Ramírez, en *¡Que viva el mequé!*, puertarbor producciones culturales, México, Disco 2, track 10.

festividades celebradas en Tuxtla Gutiérrez, como al que se lleva a cabo cada año por los diferentes barrios de esta capital en honor a la Virgen de Copoya, recorrido que realiza la comunidad de ese mismo nombre.

Para elaborar el tambor utiliza maderas de San Felipe, cedro, tulipán de la India y matzú; usa piel de venado, mecate de ixtle y tachuela; herramientas como cepillo, lijas, formón, gurbía, martillo, marro, machete, alambrito y escofina. Con todo este material y herramientas se fabrica el tambor zoque de diferentes tamaños. Así también elabora el pito, instrumento musical de viento que se hace con carrizo. Trabaja de manera independiente en el taller que tiene en su casa, utilizando madera original que adquiere con sus vecinos. Cuando por inclemencias del tiempo es derribado algún árbol, entonces aprovecha la madera. Para los trabajos con piel, ocasionalmente llegan a ofrecerla a su propio domicilio⁴⁰.

⁴⁰ Adolfo Alfaro, Antonio Cruz; *Grandes maestros artesanos del estado de Chiapas*, CNCA-DGCPI-CDI/Gobierno del Estado de Chiapas-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Chiapas México, 2006, págs. 38,39.

2. EL JAZZ Y SUS DIVERSAS FUSIONES

El jazz como estilo de música, ha sido adoptado en todo el mundo por su gran flexibilidad y compatibilidad con la mayoría de géneros musicales. En la actualidad existen muchísimas mezclas de música de distintas regiones del mundo que han logrado consolidarse como subgéneros y han encontrado caminos propios.

El *jazz* en el inicio no se leía, el *jazz* radicaba en la libre improvisación más que en la escritura, obteniendo así mayor mérito el intérprete que el compositor. Las composiciones se vuelven un pretexto para dar pie a la improvisación y puede ser tocado en conjuntos grandes llamados *big bands*, como en cuartetos, tríos o bien un solista.

El *jazz* es un estilo de música que nació en los Estados Unidos a raíz de la confrontación de la música de los esclavos africanos con la música clásica europea. Ambas partes aportaron importantes elementos para que este fenómeno llamado *jazz* pudiera manifestarse, los occidentales aportaron los instrumentos, la melodía y la armonía; mientras que el ritmo, el fraseo y la producción de sonidos, provienen de los africanos quienes fueron tomados como esclavos y arrancados de sus raíces. Sin embargo, esta migración forzada propició que años más tarde la música evolucionara y nacieran *los work songs*, *el blues* y *el jazz*. Este último se convertiría en el estilo musical que ha sido el más influyente en todo el mundo. Joachim E. Berent sugiere que el *jazz* difiere de la música clásica Europea en tres elementos básicos, que sirven todos ellos, para aumentar su intensidad:

1. Una relación especial con el ritmo, definida como *swing*.
2. Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en que la improvisación tiene un papel primordial.
3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.

Estas tres características básicas, cuyos rasgos esenciales han sido – y continuarán siendo- transmitidos oralmente de generación en generación, crean un nuevo clima de tensión⁴¹.

⁴¹ Joachim E. Berendt; *El jazz*, Presencia Ltda, Colombia, 1994 pág. 695

2.1. EL JAZZ EN MÉXICO

El Jazz en México es un acto heroico, Agustín Bernal.

Al terminar la Revolución en nuestro país proliferaron las llamadas grandes bandas o *big bands*, a la manera de Duke Ellington, de entre las que destaca la comandada por Luis Alcaraz, quien recorrió gran parte de Estados Unidos y grabó *soundtracks* para varias películas en Hollywood. De esta banda salieron importantes músicos que pronto crearon sus propios proyectos musicales, más cercanos al llamado nuevo *jazz* de los años cuarenta *el bebop* y que tiene su origen en los Estados Unidos, creado por músicos como Charlie Parker, Miles Davis y Dizzy Gillespie, con agrupaciones más pequeñas como tríos, cuartetos, quintetos, etc., pequeñas dotaciones de instrumento e incluso la voz.⁴²

En la década de los cincuentas Billie Holliday, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Thelonious Monk, y varios más dominaban la escena del *jazz*, desarrollando en la medida de lo posible el estilo de música que ellos conocían y conduciéndolo hacia un nuevo panorama. En la década siguiente el *jazz* evolucionó más rápido por lo cual definir al *jazz* ya no era tan determinante como veinte o treinta años atrás, las vanguardias proliferaron realizando cambios sobre todo en la melodía, armonía y velocidad de las piezas. La música se volvió mucho más personal y los ambientes partían del carácter de los músicos, por lo que el *jazz* contaba ya con un rango de posibilidades inmenso, las fusiones estaban naciendo.

Ser vecinos de los Estados Unidos país donde nació el *jazz*, nos influenció directamente de esa corriente musical. En el *jazz* no hubo de una corriente clara de un nacionalismo musical como sucedió en la música clásica, es hasta finales del Siglo XX cuando aparecen muchas propuestas en el interior del país con proyectos que buscan incorporar las raíces de la música mexicana a sus composiciones o realizar arreglos de música ya existente. Lo mismo sucedió en la escena del jazz internacional, donde a partir del Siglo XXI se inició una búsqueda de un sonido más identitario con un sin número de influencias y mezclas de estilos en todo el mundo.

⁴² Para más información consultar: *Relatos e Historias en México*; La revolución musical del jazz conmocionó a México a principios del siglo XX, por Ricardo Lugo Viñas; <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/la-revolucion-musical-del-jazz-conmociono-mexico-principios-del-siglo-xx> (consultado el 22 de octubre de 2018).

“Antonio Malacara: Sabía que había *jazz* en muchos lugares de México; que sin ser (ni pretender ser) una música de masas, en todos los estados de esta república había propuestas jazzísticas de todo tipo. Pero sinceramente nunca imaginó que fuera tanto. Solo en Chiapas, por ejemplo hay *jazz* en Tapachula, Comitán, San Cristóbal de las Casas y Tuxtla Gutiérrez; mientras que en Guanajuato estas propuestas aparecen en Celaya, Irapuato, León, Salvatierra, San Miguel de Allende y Guanajuato capital”.⁴³

Propuestas Jazzísticas originales y fusiones de músicas tradicionales o populares con el *jazz* que generan nuevos rubros y tonalidades dejando evidencia de que actualmente, lo fisiónable es válido.

Son muchos los músicos mexicanos han contribuido grandemente al desarrollo del jazz en la actualidad, creando proyectos artísticos con un sonido que los caracteriza en el mundo del jazz, como: Eugenio Toussaint, pianista y compositor, famoso por sus aportes al jazz mexicano que junto con sus hermanos Enrique y Fernando Toussaint formaron la agrupación *Saché*; Abraham Laboriel bajista eléctrico que ha participado en más de cuatro mil grabaciones incursionando en múltiples estilos y colabora con gran cantidad de artistas nacionales e internacionales; Héctor Infanzón pianista, compositor, productor, arreglista y gestor que ha hecho importantes aportes al jazz mexicano; Antonio Sánchez, baterista y compositor integrante de *Pat Metheny Group*, últimamente ha colaborado en *soundtracks* para películas y giras internacionales con su *Migration Band*; Magos Herrera cantante y compositora; Iraida Noriega cantante y compositora, Daniela Liebman, pianista, Gustavo Cortiñas baterista radicado en Chicago, Rodrigo Villanueva, un músico muy reconocido en el país y profesor en la Northern Illinois University o Gerry López, quien estuvo viviendo en París, y obtuvo reconocimientos por haber ganado concursos de saxofón.

⁴³ Antonio Malacara Palacios, en *Atlas del jazz en México*, Taller de Creación Literaria, México, 2016, pág. 9.

2.2. EL JAZZ EN CHIAPAS

La música tradicional y el *jazz* contienen un elemento en común, la improvisación. Este elemento se presenta en la mayoría de las músicas originarias, ya que los músicos sin tener conciencia plena ni estudio o análisis sobre ella, constantemente están improvisando en sus interpretaciones, esta música rica en variantes es ejecutada cada vez de manera única e irrepetible.

El *jazz* en Chiapas nos atreveríamos a decir que inició ligado de cierta forma a la música de marimba⁴⁴, la cual también presenta el elemento improvisación e incluso en la actualidad se utilizan tensiones armónicas y acordes sustitutos que los músicos tradicionales han copiado de oído de grabaciones y de otros solistas. La marimba, instrumento tradicional en Chiapas, ha sido usado para tocar estilos como el zapateado, arreglos de las grandes bandas estadounidenses e incluso el *foxtrot* que se volvió parte de la música tradicional de Chiapas y Guatemala, el danzón, el mambo, el chachachá, los boleros y el *rock and roll*. Incluso en la actualidad este fenómeno musical sigue manifestándose en la música que las marimbas ejecutan en sus presentaciones.

Fue común escuchar en los bailes populares de los años cincuenta y sesenta temas como: *Pennsylvania 6-500*, *In the Mood*, *Patrulla americana*, *Night and Day*, *Blue Moon*, *Collar de perlas*, etc.⁴⁵

Durante varios años los músicos chiapanecos tocaron *standards* de *jazz* con el instrumento tradicional del estado, posteriormente agrupaciones que en su mayoría eran grupos versátiles, iniciaron a ejecutar *standards* de *jazz* dando pie a una nueva generación en la cual se incluían otros instrumentos como las guitarras eléctricas, los sintetizadores, el vibráfono, etc. Desde finales de los 90's en Chiapas agrupaciones como Marimblues o Na'rimbo han hecho fusión de la música tradicional con el *jazz* incluyendo la marimba como instrumento típico del estado, Na'rimbo dirigido por el Dr. José Israel Moreno Vázquez a representado a México y a Chiapas en diferentes países en el mundo.

En la actualidad la música que se escucha en el estado ha cambiado gracias a la apertura de las licenciaturas en Música y en Jazz y Música Popular de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, cuando nos referimos al término cambiado, es debido a que

⁴⁴ Israel Moreno, Rudy Maza y Miguel Pavía, en *Atlas del jazz en México*, Start/pro Taller de creación literaria, México, 2016, pág. 43.

⁴⁵ Ibid. pág. 44

los músicos están enriqueciendo su arte con nuevas técnicas, tanto de interpretación como de composición y arreglo. En diferentes partes del estado egresados y estudiantes que aun cursan las licenciaturas están haciendo esa labor digna en conjunto con sus compañeros músicos e incluso sus propios alumnos, compartiendo su conocimiento y aportando ideas a sus agrupaciones locales. Cabe mencionar, que en esta casa de estudios, han cursado su formación musical estudiantes de otros estados de la República e incluso de otros países.

En Tuxtla Gutiérrez, se ha incrementado la demanda de grupos que interpretan *jazz* o grupos de música de cámara o agrupaciones de fusión, que adaptan la música popular del momento para ensambles instrumentales. Así también se ha visto acrecentado el número de grupos que exponen sus propuestas musicales originales, proyectos de fusiones musicales o proyectos de adaptaciones y arreglos, derivados de ambas licenciaturas, como iniciativas propias. De la misma manera se han incrementado la captura de los materiales propuestos en video, audio y discos compactos que están siendo difundidos mediante las redes sociales en el Internet.

3. LA FUSION DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y OTROS GÉNEROS

3.1. LAS FUSIONES

Hablar de fusión en la música es un tema muy extenso, pues las diferentes músicas y músicos están en constante mezcla generando nuevos estilos, géneros o subgéneros. Podríamos decir que la música española se fusionó con la música árabe por citar un ejemplo; y luego esa música vino a América en donde la colonización, migración y tráfico de esclavos generó más mezclas raciales y por lo tanto culturales y musicales, incluida la raza africana que durante el Siglo XVIII fue arrancada de sus tierras para ser esclavizados y comerciados en lo que hoy conocemos como los Estados Unidos de América. La mezcla entre la cultura africana y la anglosajona dio pie al nacimiento del *jazz*, estilo que años después se fusionaría con los diferentes géneros musicales del mundo como el afro-cubano, el brasileño, hindú, por mencionar algunos.

Después de la evolución musical que se dio en aquellos años con el nacimiento del *jazz*, la música no sería igual; el *jazz* empezó a cambiar rápidamente la forma de tocar de los músicos y también empezó a modificarse a sí mismo como género musical y mezclarse con otros géneros, en los años 40's el *jazz* se mezcló primeramente con la música cubana, la orquesta de Machito, "La Machito *band*" fue la mejor banda que mezclaba los ritmos cubanos con el *jazz*⁴⁶ John Lewis (piano), Kenny Clarke (batería), Milt Jackson (vibráfono), Al McKibbin y más tarde Percy Heat (contrabajo), James Moody y Cecil Payne (saxos) y Chano Pozo que fue quien introdujo los ritmos cubanos a esta orquesta. Por otra parte en la década de los 50's la música tradicional de Brasil se fusionó con el *jazz*, especialmente la samba, el bossa nova y el candombe⁴⁷, influenciado grandemente por el *cool jazz* de esta época, de esta fusión surgieron grandes exponentes como Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto, Astrud Gilberto, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi, Baden Powell, etc.

Chiapas, y varios de sus municipios han visto y escuchado esta evolución musical, a la fecha las músicas originales también se están viendo involucradas, con agrupaciones como Nanbué, Zak Tzevul, Lumaltok, Vayijel, La Sexta Vocal, por mencionar algunos que

⁴⁶ Joachim E. Berendt; *El jazz*, Presencia Ltda, Colombia, 1994, pág 632

⁴⁷ El candombe es una manifestación cultural de origen afro-uruguayo. Tiene un papel significativo en la cultura de América Latina y el Caribe, en los últimos doscientos años, siendo reconocido por UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

mezclan los sonidos del rock, el blues y el jazz con las lenguas e instrumentos tradicionales exitosamente.

3.2. EL ARREGLO MUSICAL

El arreglo musical en el jazz resulta ser un tanto contradictorio ya que el jazz contiene el elemento improvisación como principal ingrediente y atenerse a un arreglo podría suponer que se limita ese flujo improvisador en los músicos de jazz, sin embargo los músicos de jazz opinan diferente

Los músicos de jazz opinan de manera muy distinta desde comienzos, o al menos desde la gran época del jazz de Nueva Orleans en Chicago, allá por los años veinte. Consideran el arreglo no como un obstáculo a la libertad improvisadora, sino como una ayuda. Para ellos es cuestión de experiencia el saber que la improvisación solista puede encontrar mayores y más libres posibilidades cuando el solista sabe qué es lo que hacen los demás músicos. Y lo sabe cuándo alguien ha escrito el arreglo.

De aquí que muchos de los más grandes improvisadores —y a la cabeza de todos Louis Armstrong— exijan siempre el arreglo.⁴⁸

Las distintas tomas de la misma pieza que Charlie Parker grababa en el estudio eran tan diferentes entre sí que podían considerarse piezas nuevas. John Lewis, del *Modern Jazz Quartet* subrayaba la conexión entre el trabajo de un arreglista y el de un compositor de jazz, conexión sobre la que se extiende Berendt:

El término «compositor de jazz» es, así, una paradoja: jazz significa improvisación y «compositor» significa, al menos en Europa, exclusión de la improvisación. Pero la paradoja puede hacerse fértil: el compositor de jazz estructura su música en el sentido de la gran tradición europea y deja sin embargo un espacio libre para la improvisación.⁴⁹

Diseñar una orquestación usando diferentes efectos rítmicos, armónicos y tímbricos en base a una melodía o armonía sugerida, es trabajo de un arreglista quien modificando las partes para embellecer la pieza confecciona un revestimiento sonoro nuevo y agradable al oído. El arreglo se hace en base a un motivo melódico, el cual se convierte en una composición; la composición por sí misma es un trabajo complejo y arduo que está estrechamente ligado al trabajo de arreglo. De estos dos trabajos composición y arreglo se desprende la improvisación que se podría decir que es también una composición que el músico improvisador crea en tiempo real en base al motivo y progresión armónica dada.

⁴⁸ Joachim E. Berendt; *El jazz*, Presencia Ltda., Colombia, 1994, pág. 242.

⁴⁹ Joachim E. Berendt; *El jazz*, pág. 247

De igual manera hablar de arreglo en la música tradicional del pueblo zoque es difícil debido a que los músicos tradicionales tocan sus *sones* al sentir del momento y de los ambientes festivos diversos entre sí, improvisando en todo momento sobre la melodía de la pieza que se esté ejecutando con adornos o ideas que cada músico imprime a la música gracias a su estilo propio o adquirido de sus maestros.

Los maestros piteros zoques deciden al momento de interpretar, el número de veces que se repiten cada una de las partes dependiendo de la celebración ritual. Algunos factores que se toman en cuenta son: la duración de las procesiones o festividades e incluso danzas, el paso al andar, el ánimo de los músicos, el estilo del maestro pitero, etc. haciendo de cada interpretación una versión única.

4. LOS ARREGLOS DE LA MÚSICA ZOQUE

El tambor y la flauta de carrizo son los protagonistas de los arreglos siguientes y para trabajar con ellos se hizo un análisis previo de la música en el contexto tradicional, en el cual se pudo observar que la flauta de carrizo es un instrumento no temperado; con el cual hubo que trabajar de manera especial desde el momento de transcribir hasta el momento de arreglar. Se tuvieron que acomodar sus melodías a una tonalidad temperada, la más cercana en cada uno de los casos; esto con la finalidad de que pudiera interactuar armónicamente con los demás instrumentos requeridos para el ensamble.

En los arreglos propuestos en los capítulos siguientes, se intentan conservar el espíritu libre de la música tradicional de carrizo, al realizar transcripciones que respetan los pasajes melódicos lo más fielmente a la versión elegida, tomando en cuenta que en muchos casos, los músicos tocan la música con un tiempo flexible o lo que en un término musical se denomina *rubato*,⁵⁰ y para conservar ese espíritu se usaron cambios de compás en las melodías y de esta manera se logró imprimir el aire y los tiempos que el maestro Chacón tocó en el disco *Copal*, posteriormente se inició la armonización de las melodías buscando en la mayoría de casos que las notas de las frases musicales formaran parte del acorde y sus extensiones.

La forma de armonizar las melodías fue experimentando sonoridades, combinando distintos acordes con los pasajes melódicos para obtener colores diferentes de la siguiente manera, si la nota de la melodía para armonizar era un *Si*, esa nota fue colocada en diferentes posiciones del acorde, tanto como notas de la triada como las tensiones de cada acorde, buscando entre todos esos colores la combinación correcta entre el arreglo y su contexto tradicional ya sea festivo, solemne, etc., la decisión final se tomó en base a los colores que cada acorde brindó a la melodía.

⁵⁰ Término italiano que se refiere a: una pequeña aceleración o desaceleración del tiempo con la finalidad de imprimir expresión a las frases musicales.

EJEMPLO DE ARMONIZACION



Para enriquecer más los colores tímbricos se pensó en complementar al tambor y la flauta de carrizo con el saxofón tenor, el contrabajo, el piano y la batería, instrumentos característicos de un en cuarteto de jazz.

El saxofón tenor brinda un contraste tímbrico en las melodías haciendo notoria la fusión con la flauta de carrizo tanto en registro como en sonoridad. Las rítmicas fueron transcritas y adaptadas al set de batería, que se complementó con un tambor tradicional zoque, usado para acompañar pasajes tradicionales como para el *comping* durante los solos. Estos dos instrumentos fueron de vital importancia a la hora de pensar en los arreglos ya que entre estos cuatro instrumentos se entrelazan todas las frases y pasajes melódicos. El resultado de este trabajo fue el siguiente.

4.1. SON DE LA VIRGEN DE ROSARIO

La Virgen del Rosario es la adaptación o equivalente a *jantepuzi jama*⁵¹ en la religión católica, su fiesta es celebrada cada primer domingo del mes de octubre, en fecha movable y su carguero⁵² es el Prioste mayor, que es el principal cargo religioso, el cual dura tres años; en esta festividad se elaboran los Chcolatillos⁵³ que son usados en diferentes eventos. Este *son* que cuenta con nueve *misterios*,⁵⁴ es ejecutado, al inicio “por ley” en todas las celebraciones en Tuxtla Gutiérrez, este *son* también es denominado “Son de Rompimiento” y a las danzas se les llama “Danza de Camino”, se toca de igual manera en la Celebración de la Inmaculada Concepción o Ritual de Siembra y en las bajadas y subidas de las Vírgenes de Copoya. La música de Rosario tiene fines totalmente religiosos; esta música también es ejecutada con jarana y guitarra en las mismas festividades, pero a diferencia de la música de tambor y pito, esta última consta de ocho misterios.

Fotografía 5⁵⁵



⁵¹ Deidad Tuxtleca Jantepusi: madre tierra. Jama: sol/tigre.

⁵² Carguero: persona que asume un puesto dentro de las asociaciones religiosas zoques, no reciben remuneración y su función es realizar funciones ceremoniales.

⁵³ Chcolatillos: adornos elaborados con listones de colores en forma de florecitas de cinco centímetros de diámetro que anteriormente se hacían de papel. Se usan para adornar las plumas de los penachos usados en las danzas y para la toalla de la Santa Cruz que se usa en la casa de la siembra.

⁵⁴ Misterio: fragmento musical que conforma un son, cada son puede contener entre seis y nueve misterios dependiendo de la agrupación, ya sea de tambor y pito o de jarana y guitarra, estos se tocan en un orden establecido.

⁵⁵ Fotografía 5: Archivo Alexis Tovilla.

La fiesta de la Virgen de Rosario se lleva a cabo el primer domingo y lunes de octubre de cada año, cuando las priostas llegan a la casa “como costumbre”, es decir usando vestimenta tradicional que consiste en rebozo y un jicalpestle o tol (que contiene maíz y cacao), además de manojos de flores y una mínima aportación económica. El día domingo se elaboran los ramilletes (joyonaqués: flor costurada), para adornar el arco de su altar en la catedral de San Pascualito y para entregar los cuatro que marca la tradición. Al terminar los ramilletes son colocados en un arco elaborado con bejucos y se procede a la “bañada” de los mismos, ceremonia ritual de petición de lluvia. Luego el arco con los ramilletes es colocado en el altar. Mientras tanto el Prioste atiende a los asistentes con comida y bebida tradicionales. Ambos días son acompañados por los músicos de jarana y de tambor y pito.⁵⁶

4.1.1. DESCRIPCION DEL ARREGLO DEL SON DE ROSARIO

El arreglo del Son de Rosario está basado en la música de tambor y pito, que fue transcrita de la versión del maestro Ramón Chacón. Este *son* está grabado en un disco compacto, material que se obtuvo de las manos del maestro Alejandro Burguete en las clases de instrumento tradicional zoque de la Maestría en Música de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Se decidió trabajar en la “Rubrica” o “Saludo al Sol”⁵⁷ como una pieza por separado, por ser lo primero que los músicos tradicionales tocan para este *son* en específico. Se tomó la decisión de usarla para ser la parte inicial de este conjunto de arreglos en el contexto de una balada de *jazz*, con una introducción que inicia el carrizo, posteriormente se suman los demás instrumentos hasta lograr una improvisación colectiva en la que se genera una atmósfera mística, libre y sin *tempo* definido, que emula las festividades y su música. Una vez que todos los instrumentos están improvisando alrededor de las melodías de la flauta de carrizo, el pitero da el *cue* o señal para pasar a la segunda casilla donde están las dos primeras notas de la melodía de la rúbrica del Son de Rosario en anacrusa.

Imagen 2

FLUTE

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

⁵⁶ ¡Viva el Mequé!, Cuadernillo 2, puertarbor producciones culturales, 2013, págs.29 y 30.

⁵⁷ Rubrica: frase musical que se interpreta a manera de introducción, también llamado saludo al sol.

En la rúbrica del Son de Rosario versión del maestro Chacón, se pudieron observar las siguientes partes que lo conforman: *A*, *A'* y *B*. Cada una de ellas tiene una duración diferente. Al transcribir se acomodó de la siguiente forma, obteniendo el siguiente número de compases.

Tabla 1		
A	A'	B
12 compases	11 compases	4 compases

Esta diferencia en el número de compases entre cada una de las partes del misterio hacen que su estructura sea irregular. *A'* y *B* tienen una conexión melódica como se puede ver en la imagen 3, esto da pie a crear una primera y segunda casilla para poder unirlos de manera natural. Es necesario aclarar que los compases fueron una adaptación que resultó del trabajo de arreglo para tener una melodía fluida. En la siguiente imagen se puede observar la diferencia de compases que contienen ambas casillas, por este motivo la *A'* que abarca del compás cuatro al compás trece y luego salta a la segunda casilla queda compuesta por once compases en total.

Imagen 3

The image shows a musical score for 'Son de Rosario' in 4/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The score is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 4-13) includes chords such as B^bMIN⁷(MAJ⁷), B^b7, E^bMIN⁷, A^bMAJ⁷, C^b, and A^bMIN⁷. Section B (measures 17-20) includes chords like D^b7, G^bMIN⁷/D^b, B^b7/C, B⁷(MAJ⁷), A^bMAJ⁷/B^b, and E^bMIN⁷. A specific section of the score, labeled A', is highlighted with a black box and contains two measures: measure 1 with E⁷(MAJ⁷) and measure 2 with E^bMIN⁷. The score also includes a tempo marking of ♩ = 90 and a final cadence symbol.

Esta característica en su estructura melódica fue parte importante para determinar la forma del arreglo, ya que como se menciona en capítulos anteriores los músicos tradicionales tocan las diversas frases el número de veces que consideran necesarias. Pero para lograr un arreglo determinado fue necesario delimitar las partes y se ordenó de la siguiente manera.

Tabla 2			
Estructura del arreglo			
A	A ¹	B	C
12 compases	11 compases	4 compases	12 compases

La melodía de este misterio o rubrica fue armonizada buscando diferentes centros tonales en base a los colores que la combinación de acorde-melodía.

La melodía que está en el tono de Gb fue armonizada usando la tonalidad original y el relativo menor, tomando acordes de ambas tonalidades: **Gb** mayor y Eb menor. La armonización se realizó respetando la melodía y su variante en la parte media; esta variante que se nombró *B* marca una diferencia melódica para la cual se creó una línea de bajo cromático descendente. Ver compases 16 al 20 en la imagen 3.

El *groove* para este arreglo está basado en las baladas de jazz con un sentido rítmico ternario o lo que en jazz se denomina *shuffle*, el baterista acompaña el tema con escobillas y al llegar a la sección de solos cambia a baquetas para hacer una diferencia y ayudar al crecimiento de los solos. La forma de los solos está creada sobre la armonía de las secciones *A*, *A'*, *B*. La instrumentación requerida para el arreglo es: flauta de carrizo, tambor zoque, saxofón tenor, piano, contrabajo y batería. La melodía principal es tocada por la flauta de carrizo y el saxofón, el bajo y el piano armonizan.

Tabla 3					
Arreglo del Son de Rosario					
Introducción	Tema	Solo de piano	Solo de saxofón	Re exposición del tema	Final
→					
Improvisación colectiva de: flauta de carrizo, tambor tradicional, bajo, saxofón y piano.	Estilo de balada de jazz. La melodía principal corre a cargo de la flauta de carrizo y saxofón, los demás instrumentos acompañan.	Este solo es sobre el estilo de balada con escobillas sobre la forma establecida A, A', B.	Este solo es sobre el estilo de balada con escobillas sobre la forma establecida A, A', B.	Se retoma el tema yendo al signo que se encuentra en la última A aun en compás de 4/4 y posteriormente se toca la coda.	El final es totalmente tradicional con la rúbrica, que se ejecuta en cada son tradicional en Tuxtla Gutiérrez, con flauta de carrizo y tambor tradicional.

Al terminar los solos la flauta de carrizo retoma el tema desde la sección C en el compás veintiuno a manera de recapitulación (Ver imagen 4), y para finalizar la flauta de carrizo y el tambor tocan en *la coda* el saludo al sol que se ejecuta siempre al inicio y final de cada *son* en el contexto tradicional.

Imagen 4

The image shows a musical score for section C, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 21 and includes chords B^bMIN^(M7), B^b7, E^bMIN⁷, A^bsust, C#, and A^bMIN⁷. The second staff starts at measure 25 and includes chords D^bsust, D^b7(Omit3)/B, G^bMAJ⁷/B^bA^bMIN⁷, F⁷MAJ, B^bMIN⁷, and B^bMAJ⁷(#11). The third staff starts at measure 29 and includes chords E^bMAJ⁷(#11), F^{MIN}7^{b5}, D^b7, G^bMAJ⁷, and TO CODA.

4.2. SON DE LA VIRGEN DE CANDELARIA

Del 30 de enero al 2 de febrero se realiza una de las más importantes ceremonias para los zoques de Tuxtla Gutiérrez: la “Bajada de las Vírgenes de Copoya”, para celebrar a la Virgen de Candelaria⁵⁸. El 2 de febrero se celebra a la Virgen de Candelaria y se ejecuta su música con tambor y pito que consta de nueve *misterios*, este *son* es tocado en las fiestas de la Virgen del Rosario, fiestas de la Virgen de Doloritas, la Inmaculada Concepción o ritual de la siembra y bajadas y subidas de las Vírgenes de Copoya. En los días que dura esta festividad se ejecutan las danzas de Yomoetzé⁵⁹ y la Robadera. La música de Candelaria también se toca con jarana y guitarra en las mismas festividades y ésta a diferencia de la anterior cuenta con seis *misterios*.

4.2.1. DESCRIPCIÓN DEL ARREGLO DEL SON DE CANDELARIA

El primer punto a trabajar en el arreglo del Son de la Candelaria fue definir la forma de la pieza, ya que este *misterio* cuenta con dos partes a las que llamaremos *A* y *B*, las cuales son tocadas por los maestros piteros el número de veces que ellos consideran necesario dependiendo de la festividad o procesión.

Imagen 5



Entre los factores que determinan el número de repeticiones se encuentra: el ánimo, la duración de la procesión, el gusto del maestro piteto o la necesidad misma de alargar o

⁵⁸ ¡Viva el Mequé!, Cuadernillo 2, Puertarbor producciones culturales, 2013, pág. 20.

⁵⁹ Del zoque Yomo-mujer y etzé-danza, danza de mujeres.

acortar la música. En el caso de que el *son* tenga que ser danzado, se realiza un ensayo en el que los danzantes y el pitero se organizan para determinar el número de repeticiones de cada *misterio* en función a la danza.

Después de analizar la transcripción se decidió organizar las partes del *misterio* en el siguiente orden para poder elaborar el arreglo: *AABC*.

Imagen 6



La forma deriva de los *standards* de *jazz* que en su estructura cuentan con una forma *AABA* forma muy usual en los años 30's, las piezas de *jazz* con esta estructura tenían ocho compases en cada una de sus partes para hacer un total de treinta y dos compases. La melodía del *Son* de Candelaria original presenta en su forma irregularidades rítmicas que son típicas de las músicas tradicionales de los pueblos, en el arreglo podemos observar que cada una de las *A* o *B* cuentan con siete compases. Esta característica determina el sentido melódico de una frase que no fue prefabricada bajo estándares, sino una melodía que fluye de manera natural. Otra característica es la inclusión de compases irregulares en la estructura de la melodía, como se puede observar en el tercer compas de las partes *A*, en el que la melodía se encontró un compás de 3/4 de igual manera en el primer compás de la parte *B* en donde la melodía rítmicamente se ajusta a un compás de 5/4, y por último en el

quinto compás de la parte B donde la frase melódica sugiere un compás de 2/4. (Ver imagen 7). Estos ajustes hacen que la melodía suene lo más cercano a la versión del maestro Ramón Chacón, ya que al modificar la melodía o conservar el compás de 4/4 conducía a correr el riesgo de cuadrar o ajustar la melodía a una sensación rítmica que no fuera la original de dicha versión.

Imagen 7



Una vez definida la estructura del tema, el arreglo del Son de la Candelaria que se propone en el presente trabajo inicia con la rúbrica.

Imagen 8



Seguido de la exposición del tema de la forma tradicional, con tambor y pito como se escucha en las festividades zoques en forma *AABC*. La segunda vez que se toca el tema en la sección *D*, se integran los demás instrumentos de la sección rítmica: piano, saxofón, bajo y batería, en esta segunda vez solo se tocan las partes: *AAB* en compás de 3/4 pero ahora a una velocidad mucho más rápida que la anterior de 100 bmp a 300 bpm.

Imagen 9

The image shows a musical score for a piece titled "JAZZ WALZ" with a tempo of $\text{♩} = 300$. The score is in 3/4 time and includes staves for Flute (Fl.), Trumpet (T. SX.), Piano (Pk.), Bass, and Drums (D. S.). A circled "D" marks the beginning of a section. Handwritten annotations include "Emin7(11)" and "F#min7(11)". The score includes a "DRUM FILL IN" and a measure with a "3" over it. The number "5" is written in the top right corner.

El arreglo pasa de ser un *son* tradicional a un tema armonizado en el cual se usa la melodía como guía, en algunas ocasiones las notas de la melodía forman parte del acorde y en otras son extensiones para encontrar colores diferentes. La sección *D* es el inicio de la melodía armonizada, las notas que componen esta primer parte de la melodía son las notas del arpeggio de E_{min}^7 , a este acorde se le agregó la tensión *11* para darle un color distinto sin alterar la línea melódica. En este fragmento melódico repite dos veces la misma frase.

Imagen 10

The image shows a musical score for a piece titled "JAZZ WALZ" with a tempo of $\text{♩} = 300$. The score is in 3/4 time and includes a circled "D" marking the beginning of a section. Handwritten annotations include "Emin7(11)". The number "31" is written in the bottom left corner.

Para pasar a la frase siguiente se usa un acorde de $D_{\text{min}}^{7(13)}$, donde las notas *Si* en el compás treinta y ocho de la sección *D* son justamente la tensión *13* del acorde usado; cabe mencionar que existe otra tensión en la melodía en el compás treinta y nueve, las notas *Sol* de ese compás serían la tensión *11* pero en esta ocasión se decidió usar la tensión *13* y no la *11*, por efecto sonoro; además de que las notas *Si* están justamente situadas en el cambio

armónico o tiempo fuerte de la frase. El acorde $C^{\#}min^7$ fue usado como acercamiento cromático al $Cmaj7$, en la frase que abarca este último compás la melodía se mueve sobre la 7^a mayor, la 5^a justa y la tensión 13.

Imagen 11



Para finalizar la armonización de la sección *D*, encontramos una frase de resolución para la que se usó un acercamiento cromático en la nota del bajo para el acorde de D^7 el bajo tiene escrita una nota $F^{\#}$ y para el acorde $Dmin^{7(13)}$ un *fa* natural esto ocurre en el compás cuarenta y cinco del arreglo.

Imagen 12



Por su parte la melodía de esta frase una vez más se desarrolla de igual manera que en acorde de $Dmin^{7(13)}$, resolviendo a una nota *Re* en la melodía que es la tensión bemol 13 y se armoniza con un acorde de $F^{\#7alt}$

Imagen 13



Para la segunda casilla de esta misma sección *D*, se recurre a un acorde diferente con el que se conecta a la siguiente sección que hace la función de puente. Esta segunda casilla es interpretada por la sección rítmica del ensamble, en la cual los instrumentos que participan son el piano, el bajo y la batería. El bajo y la batería por su parte tocan tres notas que duran dos tiempos cada una para crear una sensación de tiempo retardado en los dos primeros compases de la segunda casilla, posteriormente dos notas de tres tiempos cada

una para marcar el nuevo tempo de la sección siguiente. El piano por su parte tiene una melodía en los dos primeros compases de esta segunda casilla en los que se acentúa la primera, tercera y quinta nota para coincidir con la rítmica del bajo y la batería, concluyendo los tres instrumentos con dos notas de tres tiempos en los dos últimos compases de esta segunda casilla como se mencionó anteriormente para marcar el nuevo tempo de la sección *E*.

Imagen 14

En la sección *E* del arreglo, la batería toca notas de tres tiempos simulando una disminución de la velocidad, agrupando cuatro compases de 3/4 para crear un compás grande de 12/4 en donde el baterista toca un ritmo de *swing* lento y el saxofón tenor toma la melodía, la sección rítmica toca una contramelodía escrita que acompaña al saxofón tenor. El arreglo en esta sección se desarrolla sobre la tonalidad de *Mi* menor, cambiando el quinto grado de la tonalidad de un acorde B⁷ a acordes disminuidos o menores, para generar una tensión del pasaje.

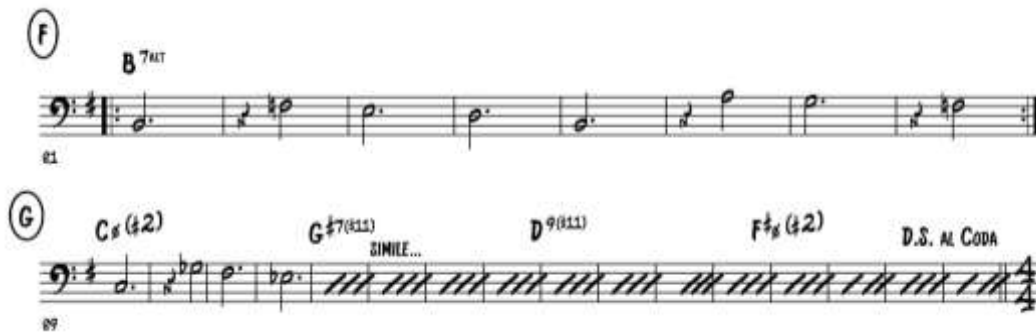
SON DE LA CANDELARIA 9

The musical score is for the piece "Son de la Candelaria" and is marked with a circled 'E'. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Tenor Saxophone (T. SX.), Vibraphone (Vib.), Bass, and Drums (D. S. 1). The Flute part has a circled 'E' above it. The first system features chords F#7 and G#7. The second system features chords B#(H) and C#(H). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mp* and *ligero*.

La sección de solos en las letras *F* y *G* continúa en *jazz waltz-up tempo*, la sección *F* se desarrolla sobre un *vamp* en B^{7alt} que se toca cuatro veces, posteriormente en la sección *G* se usó una progresión armónica que conduce de regreso a la sección *F*. La línea de bajo está compuesta en un estilo afro-latino, permitiendo que tanto la batería como los solistas se sientan libres de conducir la improvisación hacia el entorno latino, continuar en el estilo

original o hacer modulación rítmica a 12/4 que en este caso representa el tempo equivalente al original en 4/4 de la sección tradicional.

Imagen 16



Después de los solos se expone el tema de nuevo a partir de la letra *D* y el arreglo concluye con una coda que se toca únicamente con tambor y flauta de carrizo, la coda consiste en tocar una vez la *A* y la rúbrica.

4.3. SEGUNDO SON DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

Este arreglo, nace a raíz de analizar la rítmica melódica del segundo misterio del *son* de la Virgen de Candelaria, a diferencia del primer misterio este es totalmente *rubato* con mucha energía, así mismo queda muy bien acentuada la importancia y liderazgo de la flauta de carrizo como instrumento principal, el primer punto en este arreglo fue buscar la manera que la melodía conservara su fluidez y que los demás instrumentos no irrumpieran esta línea natural, para lo cual la transcripción de la melodía arrojó como resultado una rítmica con diversos cambios de compás.

4.3.1 DESCRIPCION DEL SEGUNDO SON DE CANDELARIA

El inicio del arreglo tiene como introducción el saludo al sol o rúbrica, con flauta de carrizo y tambor tradicional zoque que abarcan del compás uno al tres, en la cual podemos observar un calderón que sirve para hacer una pausa entre las dos frases que lo conforman.

Imagen 17

The image shows a musical score for a piece titled "2o SON DE LA CANDELARIA" by Alexis Tovilla. The score is written for five instruments: Flute, Tenor Saxophone, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a "Rubato" marking and features a melodic line with triplets and a fermata. The Tenor Saxophone, Piano, and Electric Bass parts are mostly rests. The Drum Set part features a rhythmic pattern with "Accel." markings. The score is titled "SCORE" and "2o SON DE LA CANDELARIA".

Posteriormente la flauta de carrizo inicia el segundo misterio en el compás cuatro del arreglo justo donde se señala la sección *A*. Se incluyen un calderón en el tercer compás de la melodía para simular las pausas que el maestro Chacón hace en esa parte de la melodía, esta sección del arreglo es interpretada por la flauta de carrizo, el tambor zoque y el bajo.



The musical score consists of two systems of five staves each. The instruments are Flute (Fl.), Trumpet (T. SX.), Violin (Vib.), Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The first system begins with a circled 'A' and a '4' below the staff. The second system begins with a '7' below the staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and features complex rhythmic patterns with changing time signatures (2/4, 3/4, 4/4). The Flute and Double Bass parts have a melodic line with triplets and slurs. The Bass part provides a contramelody. The Trumpet and Violin parts are mostly rests, with some chords in the Violin part in the second system. Dynamic markings include 'f' and 'A TEMPO'.

El bajo hace una contramelodía compuesta en la tonalidad de *fa*, el tambor acompaña a ambos instrumentos y en las notas finales de cada frase busca concluir al unísono sin interrumpir el tempo de la melodía. En el contexto tradicional, la mayoría de veces los tambores intentan hacer unísono con la melodía de la flauta de carrizo, cosa que resulta difícil dado que el líder en este caso está tocando al sentir; memorizar la melodía es parte importante del aprendizaje de los músicos tradicionales para así poder tocar lo más cerca o justo al mismo tiempo todo el grupo. Estas variaciones en

las melodías de los músicos le dan una sonoridad única y rica en timbres, así también hace “sentir” que justamente hay un líder que es el pitero y los tamboreros siguen su línea melódica.

A partir del sexto compás en la sección *A* del arreglo, los instrumentos tocan a un *tempo* de 120 bpm aproximadamente para continuar con la siguiente sección que es una línea de bajo compuesta sobre un acorde (dórico) basado en la melodía que hace la flauta de carrizo en los compases cinco y seis el arreglo, justo el segundo y tercer compás en la sección *A*.

Imagen 19



Para esta melodía que el bajo interpreta se recurrió a la unión de dos compases para simular un sentido rítmico en 7 tiempos, agrupando de la siguiente manera un compás de 3/4 más uno de 4/4.

Imagen 20



Este nuevo *groove* se toca durante ocho compases que abarcan del compás once al dieciocho, con una variante en el acorde de los últimos dos compases de esa sección, para marcar una diferencia y a su vez el regreso a el principio.

Imagen 21



El saxofón tenor tiene una melodía compuesta sobre el mismo acorde con la finalidad de crear una tensión en esta parte de las secciones *A* y *B* respectivamente.

Imagen 22



La melodía se repite prácticamente igual en la sección *B*, con una pequeña variante en los compases cuatro y cinco de la melodía, y al ser casi el principio de la frase melódica, se decidió escribir dos veces todo, evitando poner una primer y segunda casilla, ya que esto resultaría en un salto muy grande a la hora de leer el arreglo. La variante en la melodía solo se presenta en la línea de la flauta de carrizo, los demás instrumentos tocan lo mismo en las dos secciones *A* y *B*.

Imagen 23



Continuando con el arreglo, la sección *C* es un puente en el que se tomó como referencia la variante melódica que el maestro Chacón hace en su ejecución, y se complementó con un trabajo de composición para hacer esta sección un poco más duradera, ya que en el audio original la variante que se menciona dura escasos cuatro segundos, esta variante se puede observar en los compases 34 al 37 (ver imagen 24). El compás del puente o sección *C* es 6/8 donde el saxofón tenor toca la melodía acompañado de tambor tradicional, bajo y piano, buscando imitar el sonido de un son zapateado.⁶⁰

⁶⁰ Son zapateado se llama a la música que ejecutan con tambor y flauta de carrizo para alegrar las fiestas.

Imagen 24



Se expone varias veces la frase del maestro Chacón alternada de una frase que fue tomada del primer misterio del mismo *son* y concluye con la unión que se usa en las secciones *A* y *B*, con la que se conectan los distintos pasajes de aquellas secciones.

Imagen 25



Los Solos de este arreglo en las secciones *D* y *E* están pensados totalmente en modo Dórico, que hace referencia a la segunda parte de las secciones *A* y *B*, respetando los dos acordes usados en ellas que son $Gmin7^{(add11, omit 5)}$ y $Amin7^{(add11, omit 5)}$ al igual que los cambios de compás entre 3/4 y 4/4. La sección *E* por su parte se mantiene en el compás de 3/4 en donde se realiza el cambio de armonía para pasar a la siguiente sección.

Imagen 26

The image shows a musical score for two sections, D and E, in a Dorian mode. Section D starts at measure 66 and features a $Gmin7^{(add11, omit 5)}$ chord. The rhythm alternates between 3/4 and 4/4 time signatures. Section E starts at measure 70 and features an $Amin7^{(add11, omit 5)}$ chord. The rhythm remains in 3/4 time. The score concludes with the instruction "D.S. AL CODA".

D
 66 $Gmin7^{(add11, omit 5)}$
 (SIMIL...)

70

E
 74 $Amin7^{(add11, omit 5)}$
 D.S. AL CODA

4.4. SON DE SAN ROQUE

El Son de Roque (JATAROQUE ETZÉ), está basado en el primer misterio de los ocho⁶¹ que lo componen en su totalidad, sin embargo el arquitecto Sergio de la Cruz menciona en su libro: *Calendario festivo de la mayordomía zoque de Tuxtla*, que este *son* cuenta con siete misterios⁶². Este *son* está directamente ligado a la danza de san Roque que se baila el 16 y 17 de agosto y es usado también en las festividades de Santo Domingo el 4 de agosto en las fiestas de San Jacinto, fiestas de San Bartolomé el 24 de agosto y fiestas de las Chabelitas⁶³. Los danzantes visten para esta ocasión: camisa blanca de manta, pantaloncillo rojo encima del pantalón de manta, cotapayú,⁶⁴ tzecuatpayú, saco de color oscuro, medias rojas, caites (huarache) con cascabeles atados y el penacho, que realmente es un sombrero forrado de tela roja, que lleva en la parte posterior un espejo de aproximadamente diez centímetros de diámetro y plumas de pavorreal adornadas con chocolillos y por último una punta de lanza que portan en la mano derecha y un racimo de flor de pata de gallo en la mano izquierda.⁶⁵

4.4.1. DESCRIPCIÓN DEL ARREGLO DE SAN ROQUE

El arreglo de la música de San Roque al igual que los arreglos anteriores fue transcrito de la versión del maestro Ramón Chacón, este primer misterio del *son* de San Roque es usado para trasladarse de un lugar a otro, por lo cual adquiere el nombre de *son* de camino. Dicho *son* presenta más frases musicales que los anteriores por lo cual se decidió ordenarlo de la siguiente forma: *A, B, C, D, E y C*; de igual manera que en los *sones* anteriores, una de las características en común es que sus frases melódicas tienen diferente número de compases entre ellas; en la siguiente tabla se puede observar el número de compases que resultaron de la transcripción del misterio completo.

A	B	C	D	E	C
8 compases	5 compases	9 compases	17 compases	6 compases	9 compases

⁶¹ Viva el Mequé, Cuadernillo 1, Puertarbor producciones culturales, México, 2013, pág. 33.

⁶² Sergio de la Cruz; *Calendario festivo de la mayordomía zoque de Tuxtla*, Rhyno digital, México, 2017, pág. 29.

⁶³ Viva el Mequé, Cuadernillo 1, Puertarbor producciones culturales, México, 2013, pág. 33.

⁶⁴ Cotopayú: manta que se colocan en la espalda)

⁶⁵ Félix Rodríguez, Gustavo Ruíz, Omar López y Omar Zea, en *Los zoques de Tuxtla*, Coneculta Chiapas, México, 2007, pág.102.

En la siguiente imagen podemos ver la partitura de las partes transcritas.

Imagen 27

SAN ROQUE FLAUTA

The image shows a musical score for 'SAN ROQUE FLAUTA' in 6/8 time, written in the key of F major. The score is divided into five sections, labeled A through E, each with a circled letter above the staff. The first staff is labeled 'Flautt' and the subsequent staves are labeled 'Fl.'. Section A starts with a dynamic marking of *f*. Section B begins with a dynamic marking of *p*. Section C starts with a measure number of 24. Section D starts with a measure number of 25. Section E starts with a measure number of 28. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Los músicos piteros tradicionales realizan pausas indefinidas entre cada una de las secciones, en las cuales el patrón rítmico del tambor cumple la función de completar las frases de la flauta de carrizo o bien mantener el ritmo mientras el pitero toca la sección siguiente.

El arreglo está escrito en 6/8, en la tonalidad de *fa*. Inicia con una introducción que fue compuesta en base a la melodía que hace la flauta de carrizo en la sección *D*; en los primeros cuatro compases el piano toca a manera de arpeggio las notas *La* y *Re*, mientras que la batería toca la célula rítmica que los tambores tradicionales tocan en la versión del maestro Chacón, en los siguientes cuatro compases el piano continúa haciendo el mismo

arpeggio mientras la flauta de carrizo, el saxofón tenor, el bajo y el tambor tradicional incorporado al set de batería tocan melodías con la misma rítmica, creando entre los cinco instrumentos una masa armónica sobre el acorde de $F^{(11,13)}$; esta secciones se repiten dos veces exactamente igual.

Imagen 28

The image displays two systems of musical notation for a jazz ensemble. The top system includes staves for Flute, Tenor Saxophone, Vibraphone, Electric Bass, and Drum Set. The tempo is marked as quarter note = 130. The Vibraphone part features a complex arpeggiated pattern. The Electric Bass part is marked 'LEGATO'. The Drum Set part shows a rhythmic pattern. The bottom system shows the same instruments with melodic lines and dynamics like 'mf' and 'f'.

Para concluir la introducción y dar paso al tema, una tercera vez el piano toca el arpeggio acompañado de la batería la cual hace un *fill* que dura dos compases para marcar el cambio de sección.

Imagen 29

The image shows a musical score for the piece "SON DE SAN ROGUE". It consists of five staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (T. Sk.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The piano part features a complex arpeggiated figure with ties. A "Drum Fill" is highlighted in a box on the double bass staff.

Una vez concluida la Introducción, la melodía se hace presente, en la sección *A* esta corre a cargo de la flauta de carrizo y el saxofón tenor, los cuales tocan alternadamente la frase que se ve en la siguiente imagen, la primera vez la flauta de carrizo y la segunda vez el saxofón tenor.

Imagen 30

The image shows a musical notation for section A, consisting of a single staff in treble clef. The melody starts with a circled 'A' above the first measure, indicating the beginning of the section.

Para complementar el *groove* en esta sección el bajo toca una línea que va marcando claramente los cambios armónicos sobre el ritmo de la batería, la cual toca una mezcla de ritmo zapateado con sonidos largos en los platillos para dejar abierto el sentido rítmico;

acentuando juntos el bajo y la batería, el final de las frases melódicas de la flauta y el saxofón.

Imagen 31



El piano por su parte continúa haciendo arpeggios que entrelazan la tercera de cada acorde con las extensiones de los mismos, enfatizando de igual manera con los demás instrumentos el final de las frases de la flauta de carrizo y el saxofón tenor, como se ve en la siguiente imagen:

Imagen 32



Después de tocar la melodía dos veces intercalando instrumentos, el arreglo pasa a la sección B la cual consta de cinco compases y es muy similar a la sección anterior, en esta nueva parte del arreglo la melodía es tocada por la flauta de carrizo concluyendo la sección con una variante que se observa en los dos últimos compases, un acorde de Dm⁷ Y Bmin^{7b5}.

Imagen 33

Esta variante en los dos últimos compases de la *B* sirve para conectar con la sección *C*, que contiene una melodía diferente a lo que hasta el momento se había presentado; para la cual se usó armonía que hiciera énfasis en el contraste; en la siguiente imagen se puede observar la progresión armónica, progresión en la que el bajo hace un movimiento cromático descendente en la primer vez y en la segunda resuelve a la tónica. La batería por su parte continúa haciendo el mismo *groove* pero con un cambio de dinámica a *piano*.

Imagen 34

La melodía en la sección *C* es ejecutada por la flauta de carrizo y el saxofón tenor, al unísono. Es una de las varias partes melódicas que este primer *misterio* contiene y que se

ordenaron de tal manera que el arreglo tuviera un crecimiento, ayudando así al escucha a diferenciarlas con las combinaciones de texturas sonoras.

Imagen 35



La sección siguiente la protagoniza el bajo eléctrico que toca una línea melódica que hace la función de llamado para ir al clímax del arreglo, el tambor zoque acompaña esta parte con el ritmo tradicional, durante cuatro compases.

Imagen 36



La sección *E* del arreglo, es la parte fuerte donde todos los instrumentos convergen, esta sección se repite cuatro veces y la idea es que cada vez que se toca la frase de ocho compases, se marque una diferencia dinámica de *piano a forte*. La flauta de carrizo, el saxofón tenor, el bajo y el tambor zoque, tocan rítmicamente la misma idea musical extraída del audio del maestro Chacón, y el piano toca arpeggios sobre el V^7 que unen las melodías en los primeros cuatro compases y junto con el bajo resuelve haciendo un cambio al II^m7 en el séptimo compás, para luego regresar al acorde dominante en el último compás de este fragmento, esta parte se repite por cuatro veces; el ambiente se torna tenso por la repetición y el aumento en la intensidad de sonido

SON DE SAN ROQUE

E

Fl. 39 *mf* x 4 VICES

T. Sx. 39 *mf*

PNO 39 *mf* x 4 VICES C7(b9)

E.B. 39 *mf*

D. S. 39 *mp*

Fl. 43 *p*

T. Sx. 43 *p*

PNO 43 *f* G MIN7 C

E.B. 43 *f* G MIN7 C

D. S. 43

La relajación llega con la melodía de la sección *F*, esta es un poco diferente como podemos observar en la imagen, si recordamos la transcripción de la versión del maestro Chacón podemos notar que este fragmento melódico se observa en la parte *E*.

Imagen 38

The image shows a musical score for section F, starting at measure 47. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Trumpet (T. SX.), Piano (Pno), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The key signature has one flat (B-flat major/D minor). The Flute part is circled with a circled 'F' and has a black box highlighting a specific melodic phrase. The Piano part includes chord markings: B^b MAJ⁷(1,3), A MIN⁷, D MIN⁷, and B MIN^{7b5}. The Electric Bass part starts with a forte (*f*) dynamic. The Double Bass part has a rhythmic pattern with slash marks indicating rests.

En la sección *G*, el tambor zoque tiene una intervención de cuatro compases, la cual conecta el final del tema y la sección de solos, la línea de este pasaje imita el patrón rítmico del tambor en el *son* interpretado por el maestro Chacón.

Imagen 39

The image shows a musical score for section G, starting at measure 47. It consists of a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a zoque drum pattern. The staff is circled with a circled 'G'.

Los solos en este arreglo se desarrollan sobre *H e I*, la armonía en la sección *H* hace referencia a los acordes usados en la sección *B* con una par de casillas de repetición, la primera casilla ayuda al regreso a *H* y la segunda casilla tiene dos acordes adicionales en el último compas para hacer la transición a la sección siguiente.

Imagen 40

2 SOLOS (H, I, I) SON DE SAN ROGUE

(H) B^b MAJ⁷(13) A MIN⁷ D MIN⁷ B^b MAJ⁷(13) 1. A MIN⁷ 2. A MIN⁷ F MAJ⁷ A⁷

65

Mismos acordes de la Sección B Acordes de transición

La sección *I* hace referencia a los primeros ocho acordes usados en la sección *F*; de estos acordes, los primeros tres también son usados en la sección anterior, acordes que están acomodados rítmicamente en el mismo orden durante los primeros cuatro compases. Para hacer una diferencia rítmico – armónica, el Dmin⁷/A y el Bmin^{7b5} ocupan dos compases cada uno, y el ultimo acorde Gbmaj⁷ ocupa tres, dejando un último compas sin armonía como regreso a la sección *H*. sobre esta parte del arreglo que se repite en el orden *H, H e I* se interpretan los solos de bajo, saxofón y piano.

Imagen 41

(I) Mismos acordes de la sección anterior

B^b MAJ⁷(13) A MIN⁷ D MIN⁷ B MIN^{7b5}

75

D MIN⁷/A A^b DIM G⁷ G^b MAJ⁷ N.C.

El solo de batería se interpreta en una sección aparte, sobre un *Vamp* que esta armonizado en C^{7(b13)} que consta de seis compases, cabe mencionar que esta pequeña melodía fue compuesta pensando en hacer un contraste en textura armónica y dar una guía rítmica. Esto se logró creando una melodía sencilla que marcara el inicio en el primer compás y se retomara al final de la frase para unirla con el inicio al hacer el ciclo repetitivo, el saxofón y el piano interpretan la melodía sobre una línea de bajo que funciona como el anclaje, que ayuda al baterista a tener un colchón rítmico – melódico sobre el cual

desarrollar un solo de batería con libertad y con ayuda de tres tipos de subdivisiones que se presentan en la melodía, las corcheas, las negras y las blancas sobre un compás de 6/8.

Imagen 42

SON DE SAN ROQUE 11

The musical score for 'SON DE SAN ROQUE' features a drum solo section. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Trumpet (T. SX.), Piano (PHO), Electric Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The drum solo is marked 'VAMP (SOLO DRUMS)' and 'D.S. AL FINE'. The piano part has a 'C 7(9 13)' chord. The flute part has a 'D 7(9 13)' chord. The score is marked with a circled 'J' and the number '89' at the beginning of each staff.

Una vez concluido el solo de batería se retoma el tema desde la sección *A* donde se encuentra el *Signo*, se vuelve a tocar el tema completo hasta llegar a la indicación *Fine* en el compás número sesenta de la sección *F*.

CONCLUSIONES

Esta experiencia fue un viaje guiado a través la música tradicional de los zoques por el Dr. José Israel Moreno Vázquez y el Maestro José Alejandro Burguete Sarmiento. Logré adentrarme y conocer las diferencias melódicas, diferencias de estilos entre los pueblos y uso de la música tradicional en sus diferentes festividades, conocer un poco del vasto repertorio existente, ya que uno de mis objetivos fue justamente aprender a reconocer las diferencias melódicas y aprender a tocar esta música.

Logré también, convivir en las festividades de algunos de los pueblos zoques como, Copainalá, Ocozocoautla y Tuxtla Gutiérrez, siendo este último el principal objetivo de mi estudio. Durante mis visitas a las festividades zoques de Tuxtla y a la iglesia del Cerrillo, conocí a los hijos y nietos del Maestro Ramón Chacón, al maestro Cecilio Hernández y a su familia, muchos músicos y personajes importantes de la Mayordomía de la virgen del Rosario en Tuxtla Gutiérrez. Pude escuchar la música de viva voz de quienes la interpretan en el contexto original dentro de su cosmovisión, música que sigue viva con personalidades adoptadas de los músicos que la interpretan con sonido y estilo propio, siempre intentando conservarla de las versiones de sus maestros, ayudados por grabaciones que tienen en sus celulares o en discos compactos, haciendo evidente que los sones varían de la versión de un músico a otro, de ahí que haya decidido trabajar sobre las versiones grabadas del maestro Chacón para realizar los arreglos.

Los arreglos no intentan de ninguna manera modificar la música tradicional, reemplazar o influenciarla, con el debido respeto que esta música se merece realicé el trabajo cuidando que las melodías de las versiones del maestro Chacón, se mantuvieran en todo momento y en la medida de lo posible lo más parecidas. Una de las principales problemáticas que encontré fue que la flauta de carrizo es un instrumento que no está temperado por su naturaleza de construcción artesanal; para lo cual, nos dimos a la tarea de construir varias flautas y después compararlas con la afinación del piano, en busca de los que resultaran más cercanos a una tonalidad temperada.

Entre los elementos musicales a resaltar y conservar de la música tradicional; encontré que las melodías de la flauta de carrizo son el elemento principal, inclusive son la guía para los tamboreros mismas que entonan o silban para tocar sus tambores y compartir los patrones rítmicos a otros músicos.

Trabajos similares en los que se fusiona la música tradicional de los pueblos existen muchos y en diferentes partes de mundo, con variados estilos de música y con diversas instrumentaciones, esto me motivo a investigar más al respecto y realizar la fusión de la música zoque con el jazz, trabajo que me hizo sentir muy satisfecho y motivado para continuar la investigación de la música de los pueblos zoques y las fusiones existentes e incluso fusionar algunas otras en tiempos futuros.

FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

ARAMONI, Dolores. *Los Refugios de lo Sagrado Religiosidad, Conflicto y Resistencia entre los Zoques de Chiapas*, 1ª edición. Año 1992. Edit. CONACULTA, México

BUSH, Donald., CORDRY, Dorothy. *Trajes y Tejidos de los Indios Zoques de Chiapas, México*, 1ª edición. Año 1988, Edit. Gobierno del Estado de Chiapas/Miguel Ángel Porrúa Librero-Editor, México.

DE LA CRUZ, Sergio. *Calendario Festivo de la Mayordomía Zoque de Tuxtla*, 1ª edición. Año 2017. México.

LEE, Thomas., ESPONDA, Víctor. *Música Vernácula de Chiapas Antología*, 1ª edición. Año 2014. Edit. UNICACH, México.

MALACARA PALACIOS, Antonio. *Atlas del Jazz en México*, 1ª edición. Año 2016, México.

RODRÍGUEZ LEON, Félix., RUÍZ PASCACIO, Gustavo., LÓPEZ ESPINOSA, Omar., ZEA CHÁVEZ, Omar., *Los zoques de Tuxtla*, Año 2007, Coneculta Chiapas, México.

DISCOGRAFÍA

Colección Copal (1997), Música Zoque de Tuxtla Gutiérrez, Centro de Lenguas y Literatura Indígena (CELALI), CONECULTA.

¡Viva el Mequé! (2013), Zoques de Tuxtla Música y celebraciones, Puertarbor, México, Chiapas, PA-004

SITIOS WEB

Ricardo Lugo Viñas, Relatos e Historias en México No. 108; La revolución musical del jazz conmocionó a México a principios del siglo XX. <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/la-revolucion-musical-del-jazz-conmociono-mexico-principios-del-siglo-xx> (consultado el 22 de octubre de 2018).

ANEXOS

Links de YouTube de los cuatro arreglos propuestos en este trabajo de tesis, presentados en el recital de maestría el 4 de junio del 2019, en el teatro universitario de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- Arreglo del Son de Rosario:
<https://www.youtube.com/watch?v=P0F2zlZZaK4>
Flauta de carrizo: José Alejandro Burguete Sarmiento
Saxofón tenor: David Maxwell Smith
Piano: Alexander Cruz González
Bajo: Luis Enrique Navarro López
Batería y tambor zoque: Alexis Fabián Tovilla Martínez

- Arreglo del Son de Candelaria:
<https://www.youtube.com/watch?v=zhinBUR8GN0>
Flauta de carrizo: José Alejandro Burguete Sarmiento
Saxofón tenor: David Maxwell Smith
Piano: Alexander Cruz González
Bajo: Luis Enrique Navarro López
Batería y tambor zoque: Alexis Fabián Tovilla Martínez

- Arreglo del Segundo Son de Candelaria:
<https://www.youtube.com/watch?v=XYT3gRmtOAO>
Flauta de carrizo: José Alejandro Burguete Sarmiento
Saxofón tenor: David Maxwell Smith
Piano: José Augusto Herrera Deco
Bajo: Gerardo de Jesús Suárez Torres
Batería y tambor zoque: Alexis Fabián Tovilla Martínez

- Arreglo del Son de San Roque:
<https://www.youtube.com/watch?v=wT'Zw-dikkCk>
Flauta de carrizo: José Alejandro Burguete Sarmiento
Saxofón tenor: David Maxwell Smith
Piano: José Augusto Herrera Deco
Bajo: Gerardo de Jesús Suárez Torres
Batería y tambor zoque: Alexis Fabián Tovilla Martínez

Links de YouTube de dos números más presentados en el concierto Traslación del Son zoque al Jazz:

- Presentación de músicos tradicionales zoques en el concierto:

<https://www.youtube.com/watch?v=NnWXgbMtIaI>

Flauta de carrizo: Jorge Alberto de la Cruz Velázquez

Tambor: Cecilio Hernández Hernández

Tambor: Fernando Híjar Sánchez

Tambor: Manuel Alejandro Álvarez González

Tambor: Alexis Fabián Tovilla Martínez

- Son de Carnaval, Dueto de flauta de carrizo y batería:

<https://www.youtube.com/watch?v=lDEfm1lghng>

Flauta de carrizo: José Alejandro Burguete Sarmiento

Batería y tambor zoque: Alexis Fabián Tovilla Martínez

SCORE

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

IMPROV COLECTIVA

1. ON CUE 2A. CASILLA 2.

TENOR SAX.

FLUTE

PIANO

BASS (CON ARCS ZIGZAGOS)

DRUM SET

♩ = 90

(A)

T. SX. $D^{b}MIN^{(MAJ7)}$ C^7 F^{MIN7} $B^{b}sus$ $D^{\#}$

FL. $B^{MIN^{(MAJ7)}}$ B^{b7} $E^{b}MIN^7$ $A^{b}sus$ $C^{\#}$

Vib. $B^{MIN^{(MAJ7)}}$ B^{b7} $E^{b}MIN^7$ $A^{b}sus$ $C^{\#}$

BASS $B^{MIN^{(MAJ7)}}$ B^{b7} $E^{b}MIN^7$ $A^{b}sus$ $C^{\#}$

D. S. BRUSHES

©ATM2019

SON DE ROSARIO BALADA

T. SX. B^b_{MIN7} E^b_{sus4} $E^{b7(OHIT5)}/D^b$ A^b_{MAJ7}/C B^b_{MIN7}

Fl. A^b_{MIN7} D^b_{sus4} $D^{b7(OHIT5)}/B$ G^b_{MAJ7}/B^b A^b_{MIN7}

Vib. A^b_{MIN7} D^b_{sus4} $D^{b7(OHIT5)}/B$ G^b_{MAJ7}/B^b A^b_{MIN7}

BASS A^b_{MIN7} D^b_{sus4} $D^{b7(OHIT5)}/B$ G^b_{MAJ7}/B^b A^b_{MIN7}

D. S. \parallel / / / / /

7

T. SX. G^7_{ALT} C_{MIN7} $D^b_{MAJ7}(\sharp 11)$ $G^b_{MAJ7}(\sharp 11)$ $G_{MIN7}^{7\flat 5}$

Fl. F^7_{ALT} B^b_{MIN7} $B_{MAJ7}(\sharp 11)$ $E_{MAJ7}(\sharp 11)$ $F_{MIN7}^{7\flat 5}$

Vib. F^7_{ALT} B^b_{MIN7} $B_{MAJ7}(\sharp 11)$ $E_{MAJ7}(\sharp 11)$ $F_{MIN7}^{7\flat 5}$

BASS F^7_{ALT} B^b_{MIN7} $B_{MAJ7}(\sharp 11)$ $E_{MAJ7}(\sharp 11)$ $F_{MIN7}^{7\flat 5}$

D. S. \parallel / / / / /

10

SON DE ROSARIO BALADA

3

1-4

T. SX. E^{b7} A^{bMAJ7} $G^{b7(911)}$ F^{MIN7} E^{o7} A^{bMIN7}/E^{b}

Fl. D^{b7} G^{bMAJ7} $E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^{b}

Vib. D^{b7} G^{bMAJ7} $E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^{b}

BASS D^{b7} G^{bMAJ7} $E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^{b}

D. S. 1 2

1-8

T. SX. C^7/D $D^{b7(913)}$ B^{bSUS4}/C F^{MIN7} B^7/C $B^7(913)$ A^{bSUS4}/B^b E^{bMIN7} f

Fl. B^7/C $B^7(913)$ A^{bSUS4}/B^b E^{bMIN7} f

Vib. B^7/C $B^7(913)$ A^{bSUS4}/B^b E^{bMIN7} f

BASS B^7/C $B^7(913)$ A^{bSUS4}/B^b E^{bMIN7} f

D. S. f

SON DE ROSARIO BALADA

4
 (C)

T. SX. $D^{\flat}MIN(MAJ7)$ C^7 $FMIN^7$ $B^{\flat}SUS^{\flat}$ D^{\flat} $B^{\flat}MIN^7$

FL. $B^{\flat}MIN(MAJ7)$ $B^{\flat7}$ $E^{\flat}MIN^7$ $A^{\flat}SUS^{\flat}$ C^{\flat} $A^{\flat}MIN^7$

Vib. $B^{\flat}MIN(MAJ7)$ $B^{\flat7}$ $E^{\flat}MIN^7$ $A^{\flat}SUS^{\flat}$ C^{\flat} $A^{\flat}MIN^7$

BASS $B^{\flat}MIN(MAJ7)$ $B^{\flat7}$ $E^{\flat}MIN^7$ $A^{\flat}SUS^{\flat}$ C^{\flat} $A^{\flat}MIN^7$

D. S.

21

T. SX. $E^{\flat}SUS^{\flat}$ $E^{\flat7(OMIT5)}/D^{\flat}$ $A^{\flat}MAJ^7/C$ $B^{\flat}MIN^7$ $G^7(MIN)$ $C^{\flat}MIN^7$ $D^{\flat}MAJ^7(911)$

FL. $D^{\flat}SUS^{\flat}$ $D^{\flat7(OMIT5)}/B$ $G^{\flat}MAJ^7/B^{\flat}$ $A^{\flat}MIN^7$ $F^7(MIN)$ $B^{\flat}MIN^7$ $B^{\flat}MAJ^7(911)$

Vib. $D^{\flat}SUS^{\flat}$ $D^{\flat7(OMIT5)}/B$ $G^{\flat}MAJ^7/B^{\flat}$ $A^{\flat}MIN^7$ $F^7(MIN)$ $B^{\flat}MIN^7$ $B^{\flat}MAJ^7(911)$

BASS $D^{\flat}SUS^{\flat}$ $D^{\flat7(OMIT5)}/B$ $G^{\flat}MAJ^7/B^{\flat}$ $A^{\flat}MIN^7$ $F^7(MIN)$ $B^{\flat}MIN^7$ $B^{\flat}MAJ^7(911)$

D. S.

25

SON DE ROSARIO BALADA

29

T. SX. $G^b MAJ^{7(911)}$ $G^{MIN7\>5}$ E^b7 $A^b MAJ7$ To CODA

Fl. $E MAJ^{7(911)}$ $F^{MIN7\>5}$ D^b7 $G^b MAJ7$ To CODA

Vib. $E MAJ^{7(911)}$ $F^{MIN7\>5}$ D^b7 $G^b MAJ7$ To CODA

BASS $E MAJ^{7(911)}$ $F^{MIN7\>5}$ D^b7 $G^b MAJ7$ To CODA

D. S. To CODA

33

(D)

T. SX. $D^b MIN^{(MAJ7)}$ C^7 F^{MIN7} $B^b sus$ D^b $B^b MIN^7$
Solo en (D y E)

Fl.

Vib. $B^{MIN(MAJ7)}$ B^b7 $E^b MIN^7$ $A^b sus$ C^b $A^b MIN^7$

BASS $B^{MIN(MAJ7)}$ B^b7 $E^b MIN^7$ $A^b sus$ C^b $A^b MIN^7$

D. S. $>$ \wedge

33

SON DE ROSARIO BALADA

6

E^bSUS4 **E^b7(OHRT5)/D^b** **A^bMAJ7/C** **B^bMIN7** **G7ALT** **CMIN7** **D^bMAJ7(#11)**

D^bSUS4 **D^b7(OHRT5)/B** **G^bMAJ7/B^b** **A^bMIN7** **F7ALT** **B^bMIN7** **B^bMAJ7(#11)**

D^bSUS4 **D^b7(OHRT5)/B** **G^bMAJ7/B^b** **A^bMIN7** **F7ALT** **B^bMIN7** **B^bMAJ7(#11)**

G^bMAJ7(#11) **GMIN7^{b5}** **E^b7** **A^bMAJ7**

E^bMAJ7(#11) **FMIN7^{b5}** **D^b7** **G^bMAJ7**

E^bMAJ7(#11) **FMIN7^{b5}** **D^b7** **G^bMAJ7**

T. Sax. 37
 Fl. 37
 Vib. 37
 Bass 37
 D. S. 37

T. Sax. 41
 Fl. 41
 Vib. 41
 Bass 41
 D. S. 41

SON DE ROSARIO BALADA

7

45

2

$G^{b7(911)}$ F^{MIN7} $(E) E^{o7}$ A^{bMIN7}/E^b C^7/D $D^{b7(911)}$

T. SX.

45

2

$E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^b B^{b7}/C $B^7(911)$

Fl.

45

2

$E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^b B^{b7}/C $B^7(911)$

Vib.

45

2

$E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^b B^{b7}/C $B^7(911)$

BASS

45

2

$E^{7(911)}$ E^{bMIN7} D^{o7} G^{bMIN7}/D^b B^{b7}/C $B^7(911)$

D. S.

45

46

B^{bsus4}/C F^{MIN7} D.S. AL CODA (F) \oplus

T. SX.

46

D.S. AL CODA \oplus

Fl.

46

A^{bSus4}/B^b E^{bMIN7} D.S. AL CODA \oplus

Vib.

46

A^{bSus4}/B^b E^{bMIN7} D.S. AL CODA \oplus

BASS

46

D.S. AL CODA \oplus

D. S.

46

SON DE ROSARIO BALADA

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Tenor Saxophone (T. SX.), followed by Flute (Fl.), Vibraphone (Vib.), Bass, and Double Bass (D. S.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure contains rests for T. SX., Vib., and Bass, while the Flute and Double Bass play a rhythmic pattern. The second measure features a sustained chord for T. SX. (G^b MAJ 7(#11)), a sustained chord for Fl. (E MAJ 7(#11)), a sustained chord for Vib. (E MAJ 7(#11)), and a sustained chord for Bass (E MAJ 7(#11)). The Double Bass part in the second measure is indicated by a dashed line and a chord symbol (E MAJ 7(#11)).

Partichelas del Arreglo del Son de Rosario

FLAUTA

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

IMPROV COLECTIVA

1. ON CUE 2A. CASILLA 2.

♩ = 90

A

B

C

To CODA

©ATM2019

2

SON DE ROSARIO BALADA

(D)

33

37

41

1

45

2

(E)

D.S. AL CODA

50

(F)

(3)

(3)

(3)

(3)

(3)

(E MAJ 7(911))

SAX TENOR

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

IMPROV COLECTIVA

1 ON CUE 2A. CASILLA 2

(A) $\downarrow 90$

$D^b_{MIN}(MAJ7)$ C^7 $F_{MIN}7$ $B^b_{sus}6$ D^b $B^b_{MIN}7$

$E^b_{sus}6$ $E^b7(OMI75)/D^b$ $A^b_{MAJ}7/C$ $B^b_{MIN}7$ G^7_{ALT} $C_{MIN}7$ $D^b_{MAJ}7(911)$

$G^b_{MAJ}7(911)$ $G_{MIN}7^b5$ 1 E^b7 $A^b_{MAJ}7$ 2 $G^b7(911)$ $F_{MIN}7$

(B)

E^o7 $A^b_{MIN}7/E^b$ C^7/D $D^b7(911)$ $B^b_{sus}4/C$ $F_{MIN}7$

(C)

$D^b_{MIN}(MAJ7)$ C^7 $F_{MIN}7$ $B^b_{sus}6$ D^b $B^b_{MIN}7$

$E^b_{sus}6$ $E^b7(OMI75)/D^b$ $A^b_{MAJ}7/C$ $B^b_{MIN}7$ G^7_{ALT} $C_{MIN}7$ $D^b_{MAJ}7(911)$

$G^b_{MAJ}7(911)$ $G_{MIN}7^b5$ E^b7 $A^b_{MAJ}7$ To CODA

©ATM2019

SON DE ROSARIO BALADA

2

D

33 $D^b_{MIN}(MAJ7)$ C^7 F_{MIN}^7 B^b_{sus4} D^b $B^b_{MIN}^7$

Solos en (D y E)

37 E^b_{sus4} $E^b7(OMITS)/D^b$ $A^b_{MAJ}^7/C$ $B^b_{MIN}^7$ G^7_{MAJ} C_{MIN}^7 $D^b_{MAJ}^7(911)$

41 $G^b_{MAJ}^7(911)$ $G_{MIN}^7(95)$ E^b7 $A^b_{MAJ}^7$ $G^b7(911)$ F_{MIN}^7

E

46 E^o7 $A^b_{MIN}^7/E^b$ C^7/D $D^b7(95)$ B^b_{sus4}/C F_{MIN}^7 D.S. AL CODA

F

50 $G^b_{MAJ}^7(911)$

3

PIANO

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

IMPROV COLECTIVA

1 ON CUE 2A. CASILLA 2

(A) ♩ 90 B^{MIN}(MAJ7) B^{b7} E^bMIN⁷ A^bSUS⁴ C# A^bMIN⁷

D^bSUS⁴ D^{b7}(OMIT5)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷ALT B^bMIN⁷ B^{MAJ}⁷(#11)

E^{MAJ}⁷(#11) F^{MIN}⁷5 D^{b7} G^bMAJ⁷ E⁷(#11) E^bMIN⁷

(B) D^{o7} G^bMIN⁷/D^b B^{b7}/C B⁷(#9) A^bSUS⁴/B^b E^bMIN⁷

(C) ♩ B^{MIN}(MAJ7) B^{b7} E^bMIN⁷ A^bSUS⁴ C# A^bMIN⁷

D^bSUS⁴ D^{b7}(OMIT5)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷ALT B^bMIN⁷ B^{MAJ}⁷(#11)

E^{MAJ}⁷(#11) F^{MIN}⁷5 D^{b7} G^bMAJ⁷ To Coda

©ATM2019

D

B^bMIN⁷(MAJ⁷) B^b7 E^bMIN⁷ A^bsus2 C₆ A^bMIN⁷

33

D^bsus2 D^b7(9)(11^b)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷ALT B^bMIN⁷ B^bMAJ⁷(9)(11)

37

E^bMAJ⁷(9)(11) F⁷MIN⁷b5

1	D ^b 7	G ^b MAJ ⁷	2	E ⁷ (9)(11)	E ^b MIN ⁷
---	------------------	---------------------------------	---	------------------------	---------------------------------

41

E

D^o7 G^bMIN⁷/D^b B^b7/C B⁷(9)(11) A^bsus4/B^b E^bMIN⁷ D.S. AL CODA

46

F

3

E^bMAJ⁷(9)(11)

50

BAJO

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

(CON ARCO SUGERIDO)

IMPROV COLECTIVA

1	2
---	---

① $\downarrow 90$

B^bMIN^(MAJ7) B^{b7} E^bMIN⁷ A^bSUS⁶ C[♯] A^bMIN⁷

D^bSUS⁶ D^{b7}(OMIT5)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷TRIT B^bMIN⁷ B^{MAJ7}(♯11)

E^{MAJ7}(♯11)/E F^{MIN7}♯5

1	2
---	---

D^{b7} G^bMAJ⁷ E⁷(♯11) E^bMIN⁷

② D^{°7} G^bMIN⁷/D^b B^{b7}/C B⁷(♯9) A^bSUS⁴/B^b E^bMIN⁷

③ B^bMIN^(MAJ7) B^{b7} E^bMIN⁷ A^bSUS⁶ C[♯]

A^bMIN⁷ D^bSUS⁶ D^{b7}(OMIT5)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷TRIT

B^bMIN⁷ B^{MAJ7}(♯11) E^{MAJ7}(♯11) F^{MIN7}♯5 D^{b7} G^bMAJ⁷ TO CODA

©ATM2019

(D)

B^bMIN⁷(MAJ⁷) B^b7 E^bMIN⁷ A^b6sus E C#

35

A^bMIN⁷ D^b6sus D^b7(OMIT5)/B G^bMAJ⁷/B^b A^bMIN⁷ F⁷MIX

36

B^bMIN⁷ B MAJ⁷(#11) E MAJ⁷(#11)/G^b F MIN⁷#5

40

1. D^b7 G^bMAJ⁷

2. E⁷(#11) E^bMIN⁷ **(E)** D^o7 G^bMIN⁷/D^b B^b7/C B⁷(#9,13) A^b6sus4/B^b E^bMIN⁷ D.S. AL CODA

45

(F) ϕ 3 E MAJ⁷(#11)

50

SON DE ROSARIO

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

The score is written for a drum set in 4/4 time. It begins with a 4-measure rest, followed by a section of improvisation. The first staff contains a 4-measure rest, then a section of improvisation labeled "IMPROV COLECTIVA" with a dashed line. This is followed by two first endings: "1 ON CUE 2A. CASILLA" and "2".

Section A, marked with a circled "A" and a dynamic of f (forte), is labeled "BRUSHES" and starts at measure 4. It features a 4-measure rest, followed by a section of improvisation with triplet markings. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Section B, marked with a circled "B", starts at measure 17. It begins with a 4-measure rest, followed by a section of improvisation with triplet markings. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Section C, marked with a circled "C" and a dynamic of f (forte), starts at measure 21. It features a 4-measure rest, followed by a section of improvisation with triplet markings. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The score concludes with a section labeled "To CODA" starting at measure 29. It begins with a 4-measure rest, followed by a section of improvisation with triplet markings. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

(D)

33

36

40

45

50

D.S. AL CODA

SCORE **ARRANGER:**
ALEXIS TOVILLA

SON DE LA CANDELARIA

TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL

RUBATO

FLUTE

TENOR SAX.

PIANO

BASS

DRUM SET

J = 100
A TEMPO

FL.

T. SX.

PN.

BASS

D. S.

2

SON DE LA CANDELARIA

(A)

The first system of the musical score includes five staves: Flute (Fl.), Trumpet in C (T. SX.), Piano (PN.), Bass (BASS), and Drums (D. S.). The Flute part begins with a circled 'A' and contains a melodic line with triplet markings. The other instruments are in a rest position. The time signature changes from 3/4 to 4/4.

The second system continues the musical score for the same five instruments. The Flute part has a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The other instruments remain in a rest position. The time signature is 5/4.

SON DE LA CANDELARIA

3

(B)

Fl. 17

T. SX.

Pn. 17

BASS 17

D. S. 17

Fl. 20

T. SX.

Pn. 20

BASS 20

D. S. 20

4

SON DE LA CANDELARIA

(C)

Fl. 

T. Sax. 

Pn. 

Bass 

D. S. 

Fl. 

T. Sax. 

Pn. 

Bass 

D. S. 

(D)

JAZZ WALT $\text{♩} = 300$

SON DE LA CANDELARIA

5

FL. $\text{E}_{\text{MIN}}7(\text{11})$ $\text{3}/4$ 31

T. SX. $\text{F}_{\text{MIN}}^{\#}7(\text{11})$ $\text{3}/4$ 31

PN. $\text{E}_{\text{MIN}}7(\text{11})$ $\text{3}/4$ 31

BASS $\text{E}_{\text{MIN}}7(\text{11})$ $\text{3}/4$ 31

D. S. $\text{3}/4$ 31

FL. 35

T. SX. 35

PN. 35

BASS 35

D. S. 35

SON DE LA CANDELARIA

FL. *D^{MIN7}(15)* *C^{MIN7}* *C^o*

T. SX. *E^{MIN7}(15)* *D^{MIN7}* *D^o*

PN. *D^{MIN7}(15)* *C^{MIN7}* *C^o*

BASS *D^{MIN7}(15)* *C^{MIN7}* *C^o*

D. S.

FL. *D7* *D^{MIN7}(15)*

T. SX. *E7* *E^{MIN7}(15)*

PN. *D7* *D^{MIN7}(15)*

BASS *D7* *D^{MIN7}(15)*

D. S.

SON DE LA CANDELARIA

7

Musical score for measures 47-50. The score includes parts for Flute (FL), Trumpet in C (T. SX.), Piano (PN.), Bass (BASS), and Double Bass (D. S.).

- FL:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 47-50 show a melodic line with a slur over the last two measures. Chord $F\sharp 7_{\text{ALT}}$ is indicated above the final measure.
- T. SX.:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Measures 47-50 show a melodic line with a slur over the last two measures. Chord $G\sharp 7_{\text{ALT}}$ is indicated above the final measure.
- PN.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 47-50 show a rhythmic accompaniment with a slur over the last two measures. Chord $F\sharp 7_{\text{ALT}}$ is indicated above the final measure.
- BASS:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 47-50 show a bass line with a slur over the last two measures. Chord $F\sharp 7_{\text{ALT}}$ is indicated above the final measure.
- D. S.:** Double bass part with a slash pattern and a dashed line above it.

47 Solo Fill

Musical score for measures 51-54. The score includes parts for Flute (FL), Trumpet in C (T. SX.), Piano (PN.), Bass (BASS), and Double Bass (D. S.).

- FL:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 51-54 show a melodic line with a slur over all four measures.
- T. SX.:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Measures 51-54 show a melodic line with a slur over all four measures.
- PN.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 51-54 show a rhythmic accompaniment with a slur over all four measures.
- BASS:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 51-54 show a bass line with a slur over all four measures.
- D. S.:** Double bass part with a slash pattern and a dashed line above it.

51

SON DE LA CANDELARIA

Fl. 54 1

T. Sax. 54 1

Pk. 54 1

BASS 54 1

D. S. 54 1

Fl. 59 2 Fa

T. Sax. 59 2 Ga

Pk. 59 2 Fa

BASS 59 2 Fa

D. S. 59 2 f

SON DE LA CANDELARIA

9

(E)

The musical score is organized into two systems. The first system includes parts for Flute (FL.), Trumpet (T. SX.), Piano (PN.), Bass (BASS), and Drums (D. S.). The Flute part has a dynamic marking of *mp* and a chord of F#7. The Trumpet part has a dynamic marking of *mp* and a chord of G#7. The Piano part has a dynamic marking of *mp* and a chord of F#7. The Bass part has a dynamic marking of *mp* and a chord of F#7, with the instruction "LIGERO" written below. The Drums part has a dynamic marking of *mp*. The second system includes parts for Flute (FL.), Trumpet (T. SX.), Piano (PN.), Bass (BASS), and Drums (D. S.). The Flute part has a dynamic marking of *mp* and a chord of B#(H). The Trumpet part has a dynamic marking of *mp* and a chord of C#(H). The Piano part has a dynamic marking of *mp* and a chord of B#(H). The Bass part has a dynamic marking of *mp* and a chord of B#(H). The Drums part has a dynamic marking of *mp*.

70

FL. $E_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11\flat}{12\sharp 7\flat})/D$

T. SX. $F\sharp_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11\flat}{12\sharp 7\flat})/E$

PN. $E_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11\flat}{12\sharp 7\flat})/D$

BAJO $E_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11\flat}{12\sharp 7\flat})/D$

D. S.

74

FL. B°/F $E7_{9\sharp 11\flat}$ B_{MIN}^7

T. SX. $C\sharp^{\circ}/G$ $F\sharp^{\circ}_{9\sharp 11\flat}$ $C\sharp_{MIN}^7$

PN. B°/F $E7_{9\sharp 11\flat}$ B_{MIN}^7

BAJO B°/F $E7_{9\sharp 11\flat}$ B_{MIN}^7

D. S.

SON DE LA CANDELARIA

11

FL. *E7^{9/64}* To CODA

T. SX. *F#7^{9/64}* To CODA

PN. *E7^{9/64}* To CODA

BASS *E7^{9/64}* To CODA

D. S. To CODA

78

(F)

FL. *B^{7ALT} (DOLS EN F Y G)*


T. SX. *C#7^{ALT}*


PN. *B^{7ALT}*


BASS *B^{7ALT}*


D. S.

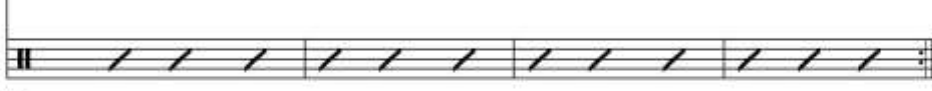
81


FL. 


T. SX. 


PN. 

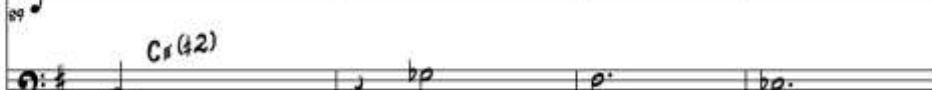
BASS 

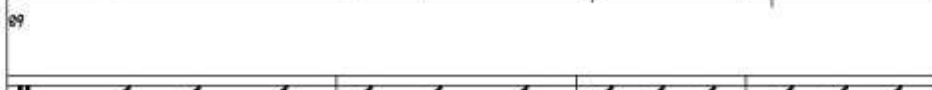
D. S. 

G FL. 

T. SX. 

PN. 

BASS 

D. S. 

SON DE LA CANDELARIA

13

93

Fl. $G^{\#7}(\#11)$ $D^9(\#11)$

T. SX. $A^{\#7}(\#11)$ $E^9(\#11)$

Pn. $G^{\#7}(\#11)$ $D^9(\#11)$

BASS $G^{\#7}(\#11)$ SIMILE... $D^9(\#11)$

D. S.

93

100

Fl. $F^{\#9}(\#2)$ D.S. AL CODA

T. SX. $G^{\#9}(\#2)$ D.S. AL CODA

Pn. $F^{\#9}(\#2)$ D.S. AL CODA

BASS $F^{\#9}(\#2)$ D.S. AL CODA

D. S.

100

14

SON DE LA CANDELARIA

$\text{♩} = 100$

105

FL.

T. SX.

PN.

BASS

D. S.

105

TEMPO PRIMO

110

FL.

T. SX.

PN.

BASS

D. S.

110

SON DE LA CANDELARIA

15

115

Fl.

T. SX.

Pn.

BASS

D. S.

Musical score for measures 115-116. The Flute (Fl.) part features a melodic line with triplets and slurs. The Trumpet in Saxophone (T. SX.), Piano (Pn.), and Bass (BASS) parts are silent. The Drums (D. S.) part has a rhythmic pattern of eighth notes.

117

Fl.

T. SX.

Pn.

BASS

D. S.

FINE

Musical score for measures 117-119. The Flute (Fl.) part concludes with a triplet. The Trumpet in Saxophone (T. SX.), Piano (Pn.), and Bass (BASS) parts are silent. The Drums (D. S.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The piece ends with the word "FINE".

SON DE LA CANDELARIA

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL

RUBATO ♩ = 100
A TEMPO **3**

8

12

17

19

24

27

31

(A)

(B)

(C)

(D)

(DRUM FILL IN)

JAZZ WALZ ♩=300

E WING (17)

SON DE LA CANDELARIA

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of several systems of staves:

- System 1 (Measures 39-46):** Melodic line with chords $D^{min7(13)}$, $C^{\sharp min7} C^{\flat}$, and $D^7 D^{min7(13)}$.
- System 2 (Measures 47-54):** Continuation of the melodic line with chords $F^{\sharp 7ALT}$ and a first ending bracket labeled '1'.
- System 3 (Measures 55-62):** Rhythmic accompaniment with chords $^2 F^{\flat}$, E , $F^{\sharp 7}$, and $B^{\flat}(11)$.
- System 4 (Measures 63-70):** Continuation of the accompaniment with chords $E^{min7(9)(11)}/D$, B^{\flat}/F , and $E^7 9(11)4$.
- System 5 (Measures 71-78):** Melodic line with chords B^{min7} , $E^7 9(11)4$, and the instruction "To CODA".
- System 6 (Measures 79-86):** A section of rhythmic accompaniment marked with a circled 'F' and the instruction "(SOLOS EN F Y G)". The chord is B^7ALT .
- System 7 (Measures 87-94):** Another section of rhythmic accompaniment marked with a circled 'G'. Chords include $C^{\sharp}(42)$, $G^{\sharp 7(9)(11)}$, $D^9(11)$, $F^{\sharp 7}(42)$, and "D.S. AL CODA".
- System 8 (Measures 105-112):** Melodic line starting with a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and "TOMO PRIMO". It features triplets and is marked with a circled 'H'.
- System 9 (Measures 113-116):** Continuation of the melodic line, ending with the instruction "FINE".

SON DE LA CANDELARIA

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

Musical score for Saxophone Tenor of "Son de la Candelaria". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features various musical directions and performance markings:

- Measures 1-4:** Starts with a *RUBATO* section in 4/4, followed by *A TEMPO* in 4/4. Includes a circled section marker **(A)** and a triplet of eighth notes.
- Measures 5-8:** Continues with a circled section marker **(B)** and a triplet of eighth notes.
- Measures 9-12:** Includes a circled section marker **(C)**, a triplet of eighth notes, and a *(DRUM FILL IN)* section.
- Measures 13-16:** Includes a circled section marker **(D)**, a *JAZZ WALZ* section with a tempo marking of *J=300*, and a circled section marker **(E)**. The key signature changes to F# minor (three sharps).
- Measures 17-23:** Continues the *JAZZ WALZ* section with various notes and rests.
- Measures 24-30:** Includes a circled section marker **(F)** and a circled section marker **(G)**. The key signature changes back to G major (one sharp).
- Measures 31-38:** Continues the *JAZZ WALZ* section with various notes and rests.
- Measures 39-42:** Includes a circled section marker **(H)** and a circled section marker **(I)**. The key signature changes to D minor (two flats).
- Measures 43-46:** Continues the *JAZZ WALZ* section with various notes and rests.
- Measures 47-50:** Ends with a circled section marker **(J)** and a circled section marker **(K)**. The key signature changes back to G major (one sharp).

Instrumentation: **TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL**

Chord markings: *F#min7(11)*, *Emin7(11)*, *D#min7*, *D°*, *E7*, *Emin7(11)*, *G#7alt*.

SON DE LA CANDELARIA

2

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of several systems of staves, each with a circled letter label (E, F, G, H) and a measure number.

- System 1 (Measures 58-61):** Labeled 'E'. The first staff has a 2^{nd} $G^{\sharp} \Delta$ chord. The second staff has a $G^{\sharp} \Delta 7$ chord.
- System 2 (Measures 62-65):** Labeled 'E'. The second staff has a $C^{\sharp} \Delta (M7)$ chord.
- System 3 (Measures 66-69):** Labeled 'E'. The second staff has an $F^{\sharp} \text{MIN} 7 (M7) / E$ chord.
- System 4 (Measures 70-73):** Labeled 'E'. The first staff has $C^{\sharp} \Delta / G$, $F^{\sharp} \Delta \text{ sus} 4$, and $C^{\sharp} \text{MIN} 7$ chords.
- System 5 (Measures 74-77):** Labeled 'E'. The second staff has $F^{\sharp} \Delta \text{ sus} 4$ and 'To CODA' markings.
- System 6 (Measures 78-80):** Labeled 'F'. The first staff has a $C^{\sharp} 7 \text{M7}$ chord.
- System 7 (Measures 81-88):** Labeled 'G'. The first staff contains a series of chords: $D^{\sharp} \Delta (2)$, $A^{\sharp} 7 (211)$, $E^{\flat} 9 (211)$, $G^{\sharp} \Delta (2)$, and 'D.S. AL CODA'.
- System 8 (Measures 89-92):** Labeled 'H'. The first staff starts with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It includes time signature changes to 2/4, 3/4, 4/4, and 4/4, ending with 'FINE'.

PIANO

SON DE LA CANDELARIA

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

♩ = 100

RUBATO 4 A TEMPO 4 (A) 2 3 4 3

TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL

15 1 2 (B) 3 2 4 4

22 2 (C) 2 3 3 (DRUM FILL IN) *♩* = 100

JAZZ WALTZ *♩* = 300

(D) *S* E MIN7(9)

31

39 D MIN7(9) C# MIN7 C# D7 D MIN7(9)

40 F#7ALT 1

57 2 F# (E) F#7 *mp*

©ATM2018

SON DE LA CANDELARIA

Musical staff with notes and chords: $B^{\sharp}(H)$, $E \text{ MIN}^7(\sharp 9)/D$, B^{\flat}/F . Measure numbers 66 and 67 are indicated.

Musical staff with chords: $E^7 6/4$, $B \text{ MIN}^7$, $E^7 6/4$, To CODA. Measure numbers 75 and 76 are indicated.

Musical staff with chord $B 7^{\text{ALT}}$ and a hatched section. Measure number 81 is indicated.

Musical staff with chords: $C^{\sharp}(\sharp 2)$, $G^{\sharp 7}(\sharp 11)$, $D 9(\sharp 11)$, $F^{\sharp}(\sharp 2)$, D.S. AL CODA. Measure number 89 is indicated.

Musical staff with tempo marking $\text{♩} = 100$ and triplet/quarter notes. Measure number 109 is indicated.

Musical staff with a quarter note and the word FINE. Measure number 116 is indicated.

BAJO

SON DE LA CANDELARIA

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

RUBATO $\frac{4}{4}$ *A TEMPO* $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 100$

TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL

(A)

9

(B)

17

(C)

24

(D) **JAZZ WALZ** $\text{♩} = 300$

31

40

©ATM2018

2

SON DE LA CANDELARIA

F#7ALT

50 *f*

(E)

F#7ALT LIGERO **B6(9)**

62 *mp*

EMIN7(9)(11)/D **B0/F** **E7sus4** **BMIN7** **E7sus4** TO CODA

71

(F)

B7ALT

81

(G)

C#(#2) **G#7(9)(11)** **D9(9)(11)** **F#7(9)(11)** **D.S. AL CODA**

89

(H)

$\text{♩} = 100$

105

116 FINE

SON DE LA CANDELARIA

ARRANGER:
ALEXIS TOVILLA

RUBATO ♩ = 100
A TEMPO

TAMBOR Y FLAUTA DE CARRIZO TRADICIONAL

(A)

9

15

1 2

5/4

(B)

17

(C)

24

(DRUM FILL IN)

(D) JAZZ WALTZ ♩ = 300

31

39

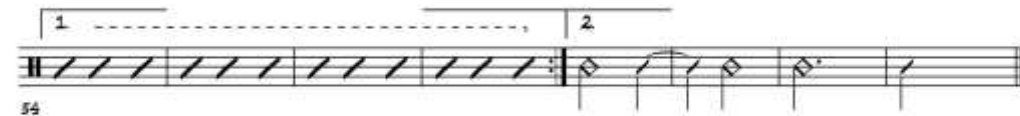
SOLO FILL

47

SON DE LA CANDELARIA

2

1 2



54

(E) SOFTLY



62




70



78

To CODA



(F)



81

D.S. AL CODA



(G)

89




(H) ♩ = 100

105



113

FINE



SCORE

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute, Tenor Saxophone, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Flute part features a melodic line with triplets and a 'RUBATO' marking. The Drum Set part includes 'ACCEL.' markings. The second system includes parts for Flute (FL.), Tenor Saxophone (T. SX.), Vibraphone (VIB.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.). The Flute part in the second system is marked with a circled 'A' and 'f' dynamics. The Drum Set part includes triplets and a circled '4' at the beginning.

©ATM2019

20 SON DE LA CANDELARIA

Fl. *A TEMPO*

T. SX.

Vib.

E.B.

D. S.

Fl. *G MIN⁷(NO¹¹)*

T. SX. *A MIN⁷(NO¹¹)*

Vib. *G MIN⁷(NO¹¹)*

E.B. *G MIN⁷(NO¹¹)* (SIMIL...)

D. S.

SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SAXOFON

15

Fl. $A_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11}{5})$

T. Sx. $B_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11}{5})$

Vib. $A_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11}{5})$

E.B. $A_{MIN}^7(\frac{9\sharp 11}{5})$

D. S.

19

(B)

Fl.

T. Sx.

Vib.

E.B.

D. S.

23

Fl. $G\ MIN^7(\frac{9\ 11}{12})$

T. Sax. $A\ MIN^7(\frac{9\ 11}{12})$

Vib. $G\ MIN^7(\frac{9\ 11}{12})$

E.B. $G\ MIN^7(\frac{9\ 11}{12})$

D. S. $G\ MIN^7(\frac{9\ 11}{12})$

27

Fl.

T. Sax.

Vib.

E.B.

D. S.

31

Fl. $A_{MIN}^7(\frac{109}{112})$

T. SX. $B_{MIN}^7(\frac{109}{112})$

Vib. $A_{MIN}^7(\frac{109}{112})$

E.B. $A_{MIN}^7(\frac{109}{112})$

D. S. Fill

34

(C)

Fl. $\text{♩} = \text{♩}$

T. SX.

Vib. F

E.B. F

D. S. (TAMBOUR TRADICIONAL)

34

Fl. 

T. Sax. 

Vib.  C⁷

E.B.  C⁷

D. S. 

34

42

Fl. 

T. Sax. 

Vib.  F

E.B.  F

D. S. 

42

Fl.  46

T. Sax. 

Vib.  C⁷ 46

E.B.  C⁷ 46

D. S.  46

Fl.  50

T. Sax. 

Vib.  F 50

E.B.  F 50

D. S.  50

54

Fl. 

T. Sax. 

Vib. 

E.B. 

D. S. 

54

58

Fl. 

T. Sax. 

Vib. 

E.B. 

D. S. 

58

Fl. $\text{A MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ To CODA

T. SX. $\text{B MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ To CODA

Vib. $\text{A MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ To CODA

E.B. $\text{A MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ To CODA

D. S. To CODA

b2

(D) $\text{G MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$

Fl. $\text{G MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$

T. SX. $\text{A MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ (solo D y E)

Vib. $\text{G MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ (solo D y E)

E.B. $\text{G MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ (solo D y E)

D. S. $\text{G MIN}^7(\text{AD}^2\text{E})$ (solo D y E)

b6

70

Fl. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

T. Sx. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vib. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

E.B. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

D. S. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

74

Fl. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ D.S. AL CODA

T. Sx. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ D.S. AL CODA

Vib. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ D.S. AL CODA

E.B. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ D.S. AL CODA

D. S. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ D.S. AL CODA

74

(F)

Fl. 78

T. Sn. 78

Vib. 78

E.B. 78

D. S. 78

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Trumpet in C (T. Sn.), Violin (Vib.), Euphonium (E.B.), and Drum Set (D. S.). The score covers measures 78 through 81. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 78 is marked with a circled 'F' and a fermata. The Flute part begins in measure 79 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter rest, and continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The Trumpet in C, Violin, and Euphonium parts are silent in measures 79 and 80. The Drum Set part is silent in measure 79 and plays a steady eighth-note pattern in measures 80 and 81. Measure 81 ends with a double bar line.

FLUTE

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

Ritardato

A

A TEMPO

G MIN 7(b9,11)

A MIN 7(b9,11)

B

G MIN 7(b9,11)

©ATM2019

30 $A_{MIN}^7(\frac{911}{12})$

34 $G_{MIN}^7(\frac{911}{12})$ 24

51 $A_{MIN}^7(\frac{911}{12})$ To CODA

62 (2005 D y E) SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SAXOFON

66 $G_{MIN}^7(\frac{911}{12})$ (SIMUL...)

70

74 $A_{MIN}^7(\frac{911}{12})$ D.S. AL CODA

78

TENOR SAX.

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

3

(A) S A TEMPO

2

A MIN 7 (9 11)

B MIN 7 (9 11)

(B)

2

A MIN 7 (9 11)

B MIN 7 (9 11)

©ATM2019

20 SON DE LA CADELARIA

(C) $\text{♩} = \text{♩}$

34
38
42
46
50
54

A MIN⁷($\text{♯}2\text{♯}3$)

58

B MIN⁷($\text{♯}2\text{♯}3$)

62

To Coda

(SOLOS D y E) SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SAKOFON

(D) **A MIN**⁷($\text{♯}2\text{♯}3$) (SIMIL...)

66

(E) **B MIN**⁷($\text{♯}2\text{♯}3$)

D.S. AL CODA **(F)** $\text{♩} = \text{♩}$

74

PIANO

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

3

A

A TEMPO

G MIN 7(b9)

A MIN 7(b9)

B

G MIN 7(b9)

A MIN 7(b9)

©ATM2019

20 SON DE LA CANDELARIA

2

(C) $\text{♩} = \text{♩}$

F C⁷

F C⁷

F B^b C⁷

G MIN⁷($\text{♯}11$)

A MIN⁷($\text{♯}11$) To Coda

(SOLOS D Y E) SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SANDYON

(D) G MIN⁷($\text{♯}11$) (2IM)...)

(E) A MIN⁷($\text{♯}11$) D.S. AL CODA

(F)

34 42 50 58 62 66 70 74 78

BAJO

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

3

(A)

A TEMPO

7

G MIN 7 (LOW F#)

11

A MIN 7 (LOW F#)

15

(B)

19

22

G MIN 7 (LOW F#)

26

A MIN 7 (LOW F#)

30

©ATM2019

20 SON DE LA CADELARIA

2
C J = ♩

34
42
50
58
62
66
70
74
75

F C⁷
F C⁷
F B^b C⁷
G MIN⁷(omit 2) A MIN⁷(omit 2)
A MIN⁷(omit 2) To CODA
D (SOLOS D y E) SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SAXOFON
G MIN⁷(omit 2) (SIMIL...)
E D.S. AL CODA F 3

20 SON DE LA CANDELARIA

ALEXIS TOVILLA

The musical score is written for a drum set and includes the following elements:

- Staff 1:** Introductory rhythmic pattern with a 4-measure rest, followed by a 4-measure melody in 4/4 time.
- Section A (Measures 4-15):** A complex rhythmic pattern with changing time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4). It features triplets and a 'A TEMPO' marking.
- Section B (Measures 19-30):** A second complex rhythmic pattern with similar time signature changes and triplet markings.
- Fill:** A final section of 4 measures with a 'FILL' marking, ending in a 6/8 time signature.

20 SON DE LA CANDELARIA

C $\text{♩} = \text{♩}$ (TAMBOUR TRADICIONAL)

34

42

50

58

To CODA

62

D (SOLO D y E) (SIMIL...)

66

SOLISTAS: CARRIZO, VIBRAFONO, SAXOFON

70

E D.S. AL CODA

74

F ϕ

78

SCORE

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

$\text{♩} = 130$

The score is arranged for five instruments: Flute, Tenor Saxophone, Vibraphone, Electric Bass, and Drum Set. The tempo is marked as quarter note = 130. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The Vibraphone part is marked *LEGATO*. The Tenor Saxophone and Electric Bass parts include dynamics of *mf*. The Vibraphone part includes a dynamic of *f*. The Drum Set part includes the instruction *TAMBORE TRADICIONAL ZOOQUE*. The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark '5'.

©ATM2019

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Trumpet (T. SX.), Piano (PNO), Euphonium (E.B.), and Drums (D. S.). The Flute and Trumpet parts are mostly rests. The Piano part features a melodic line with a slur over the first four measures. The Euphonium part is also mostly rests. The Drums part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, marked with a circled 'A', shows the Flute part with a melodic line starting in measure 1.3. The Trumpet part remains a rest. The Piano part has a melodic line with a slur, and the Euphonium part has a melodic line. The Drums part has a rhythmic pattern. Chord symbols $B^b_{MAJ}7(13)$ and $A_{MIN}7$ are written above the Piano and Euphonium staves. Dynamics include mf and f . The score concludes with a double bar line and repeat signs in the Drums part.

SON DE SAN ROQUE

3

16

Fl.

T. Sax.

PNO

E.B.

D. S.

F MAJ⁷ *B*^b MAJ⁷(1,3) *A* MIN⁷ *F* MAJ⁷

F MAJ⁷ *B*^b MAJ⁷(1,3) *A* MIN⁷ *F* MAJ⁷

21

(B)

Fl.

T. Sax.

PNO

E.B.

D. S.

B^b MAJ⁷(1,3) *A* MIN⁷ *D* MIN⁷ *B* MIN⁷^{b5}

B^b MAJ⁷(1,3) *A* MIN⁷ *D* MIN⁷ *B* MIN⁷^{b5}

f

mf

SON DE SAN ROQUE

4

(C)

The musical score is arranged in two systems. The first system begins at measure 26 and the second at measure 30. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Melodic line in B-flat major, starting with a circled 'C' and a '4' above it. The first system ends at measure 29, and the second system ends at measure 33.
- Trumpet (T. SX.):** Melodic line in B-flat major, mirroring the flute's melody. The first system ends at measure 29, and the second system ends at measure 33.
- Piano (PNO):** Accompaniment in B-flat major. The first system includes chords: D^{MIN7}/A , A^{bDIM} , G^7 , and G^bMAJ^7 . The second system includes: D^{MIN7}/A , A^{bDIM} , G^7 , and $FMAJ^7$. Dynamics include f and g^{mf} .
- Euphonium (E.B.):** Bass line in B-flat major, mirroring the piano's harmonic structure. Dynamics include p and g^{mf} .
- Drums (D. S.):** Rhythmic accompaniment with snare and bass drum patterns. The first system ends at measure 29, and the second system ends at measure 33.

SON DE SAN ROQUE

5

D

Fl. 35

T. SX.

PNO 35

E.B. 35 (6va)

TAMBORE TRADICIONAL ZOOGE

D. S. 35

E

Fl. 39 x 4 VECES

T. SX. mf

PNO 39 C7(9,13) x 4 VECES

E.B. 39 mf

D. S. 39 mp

The musical score is arranged in a system of five staves. The first system (measures 43-46) includes:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one flat, measure 43 has a half note G4.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Treble clef, key signature of one sharp, measure 43 has a half note G4.
- PNO (Piano):** Treble clef, key signature of one flat, measure 43 has a half note G3. Chords G MIN⁷ and C are indicated above the staff.
- E.B. (Electric Bass):** Bass clef, key signature of one flat, measure 43 has a half note G2. Chords G MIN⁷ and C are indicated above the staff.
- D. S. (Double Bass):** Percussion clef, labeled "TAMBOR TRADICIONAL ZOQUE", showing a rhythmic pattern of eighth notes.

The second system (measures 47-50) includes:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one flat, measure 47 has a circled **F** above it. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Treble clef, key signature of one sharp, measure 47 has a half rest.
- PNO (Piano):** Treble clef, key signature of one flat, measure 47 has a half note G3. Chords B^b MAJ⁷(1,3), A MIN⁷, D MIN⁷, and B MIN⁷5 are indicated above the staff.
- E.B. (Electric Bass):** Bass clef, key signature of one flat, measure 47 has a half note G2. Chords B^b MAJ⁷(1,3), A MIN⁷, D MIN⁷, and B MIN⁷5 are indicated above the staff.
- D. S. (Double Bass):** Percussion clef, showing a rhythmic pattern with accents.

SON DE SAN ROQUE

7

52

FL.

T. SX.

PNO.

E.B.

D. S.

f D^{MIN7}/A A^bDIM G⁷ G^bMAJ⁷

FINE

56

FL.

T. SX.

PNO.

E.B.

D. S.

D^{MIN7}/A A^bDIM G⁷ F^{MAJ7} FINE

FINE

SON DE SAN ROQUE

8
G

Fl. *b1*

T. Sax. *b1*

PNO *b1*

E.B. *b1*

D. S. *b1*

TAMBOR TRADICIONAL ZOGUE

H SOLOS (H, H, I)

Fl. *b5*

T. Sax. *b5*

PNO *b5*

E.B. *b5*

D. S. *b5*

SOLOS (H, H, I)

C MAJ^{7(1,3)}

B MIN⁷

SOLOS (H, H, I)

B^b MAJ^{7(1,3)}

A MIN⁷

SOLOS (H, H, I)

B^b MAJ^{7(1,3)}

A MIN⁷

SOLOS (H, H, I)

B^b MAJ^{7(1,3)}

A MIN⁷

SON DE SAN ROQUE

9

1.

FL. 

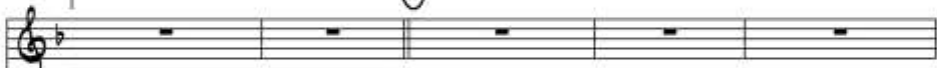
T. SX.  E_{MIN}^7 $C_{MAJ}^{7(13)}$ B_{MIN}^7

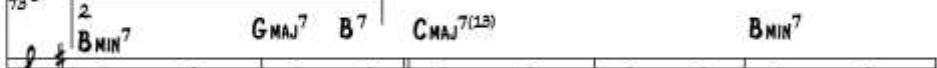
PNO.  D_{MIN}^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

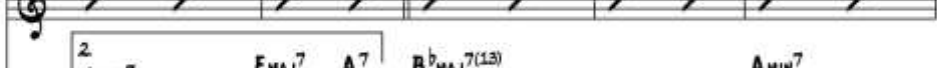
E.B.  D_{MIN}^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

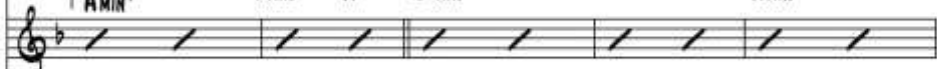
D. S.  D_{MIN}^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

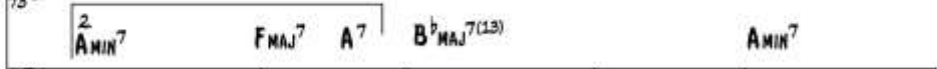
2.

FL.  (1)


T. SX.  B_{MIN}^7 G_{MAJ}^7 B^7 $C_{MAJ}^{7(13)}$ B_{MIN}^7


PNO.  A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 A^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

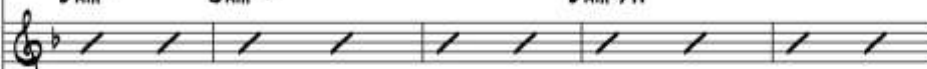
E.B.  A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 A^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

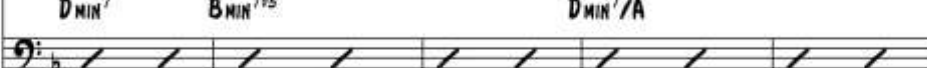
D. S.  A_{MIN}^7 F_{MAJ}^7 A^7 $B^b_{MAJ}^{7(13)}$ A_{MIN}^7

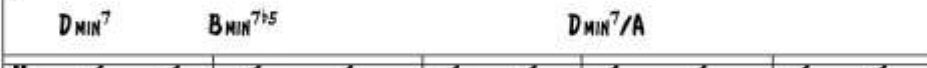
78

FL. 

T. SX. 

PNO. 

E.B. 


D. S. 

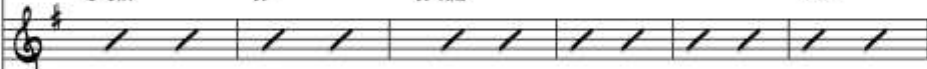
78

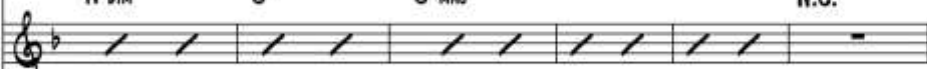
Chord progression for measures 78-82:

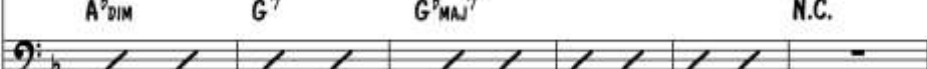
Instrument	Measure 78	Measure 79	Measure 80	Measure 81	Measure 82
FL.	-	-	-	-	-
T. SX.	-	-	-	-	-
PNO.	E_{MIN}^7	$C^{\flat}_{MIN}{}^{7\flat5}$	-	-	E_{MIN}^7/B
E.B.	D_{MIN}^7	$B_{MIN}{}^{7\flat5}$	-	-	D_{MIN}^7/A
D. S.	/	/	/	/	/

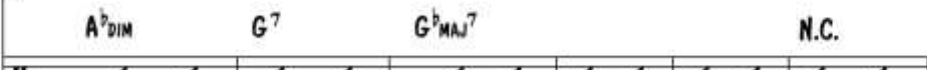
83

FL. 

T. SX. 

PNO. 

E.B. 

D. S. 

83

Chord progression for measures 83-87:

Instrument	Measure 83	Measure 84	Measure 85	Measure 86	Measure 87
FL.	-	-	-	-	-
T. SX.	/	/	/	/	/
PNO.	B^{\flat}_{DIM}	A^7	$A^{\flat}_{MAJ}{}^7$	-	N.C.
E.B.	A^{\flat}_{DIM}	G^7	$G^{\flat}_{MAJ}{}^7$	-	N.C.
D. S.	/	/	/	/	/

SON DE SAN ROQUE

11

J

FL. *VAMP (SOLO DRUMS)* *D.S. AL FINE*

T. SX. *D*^{7(♭13)} *VAMP (SOLO DRUMS)* *D.S. AL FINE*

PNO *C*^{7(♭13)} *VAMP (SOLO DRUMS)* *D.S. AL FINE*

E.B. *C*^{7(♭13)} *VAMP (SOLO DRUMS)* *D.S. AL FINE*

D. S. *C*^{7(♭13)} *VAMP (SOLO DRUMS)* *D.S. AL FINE*

Partichelas del Arreglo Son de San Roque

FLAUTA DE CARRIZO

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

$\text{♩} = 130$

A 13 *f*

B 21

C 26

D 35

E 39 *x 4 VECES*

F 47

©ATM2019

2 SON DE SAN ROGUE

4 FINE (G) 4

53

(H) SOLOS (H, V, I) 6 1 2 2 (I) 14

65

(J) VAMP (SOLO DRUMS) D.S. AL FINE

89

The image shows a musical score for the piece 'SON DE SAN ROGUE'. It consists of three staves. The first staff, starting at measure 53, is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a single note on the first line of the staff, followed by four measures of rests, and then another single note on the first line. Above the first note is a circled '4', and above the final note is another circled '4'. The word 'FINE' is written above the staff, followed by a circled 'G'. The second staff, starting at measure 65, is a guitar solo section with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a single note on the first line, with a circled '6' above it. The second measure contains a single note on the first line, with a circled '1' above it. The third measure contains a single note on the first line, with a circled '2' above it. The fourth measure contains a single note on the first line, with a circled '2' above it. The fifth measure contains a single note on the first line, with a circled '1' above it. The sixth measure contains a single note on the first line, with a circled '14' above it. The third staff, starting at measure 89, is a drum solo section with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure contains a single note on the first line, with a circled 'J' above it. The second measure contains a single note on the first line. The third measure contains a single note on the first line. The fourth measure contains a single note on the first line. The fifth measure contains a single note on the first line. The sixth measure contains a single note on the first line. The seventh measure contains a single note on the first line. The eighth measure contains a single note on the first line. The word 'VAMP (SOLO DRUMS)' is written above the staff, and 'D.S. AL FINE' is written above the staff.

SAX TENOR

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

♩ = 130

4

mf

4

(A) 13 4 *mf* (B) 5

(C) 26 *f*

(D) 31 4

(E) 39 *mf* 3

(F) 47 *f* 5

(G) 56 FINE 4

Detailed description: This is a musical score for Tenor Saxophone. It consists of seven systems of music, each starting with a circled letter (A through G). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 130. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for fingerings (e.g., 4, 5) and articulation (e.g., accents). The piece concludes with a 'FINE' marking and a final measure in system G.

©ATM2019

2 SOLOS (K, K, I) SON DE SAN ROQUE

H $C^{MAJ7(13)}$ B^{MIN7} E^{MIN7} $C^{MAJ7(13)}$ B^{MIN7} B^{MIN7} $G^{MAJ7}B^7$

65

I $C^{MAJ7(13)}$ B^{MIN7} E^{MIN7} $C^{+MIN7+5}$ E^{MIN7}/B

75

B^{bDIM} A^7 A^{bMAJ7} N.C.

83

J VAMP (SOLO DRUMS) $D^7(913)$

89 *f* *p* **D.S. AL FINE**

PIANO

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

♩ = 130

The piano introduction consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second staff continues the bass line with sustained chords.

A $B^b_{MAJ}7(13)$ $A_{MIN}7$ $F_{MAJ}7$

Musical staff A, measures 15-16. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamics are marked *mf*.

$B^b_{MAJ}7(13)$ $A_{MIN}7$ $F_{MAJ}7$

Musical staff B, measures 17-18. It continues the melodic and harmonic material from staff A.

B $B^b_{MAJ}7(13)$ $A_{MIN}7$ $D_{MIN}7$ $B_{MIN}7b5$

Musical staff C, measures 19-20. The melodic line continues, and the bass line introduces a new chord, $B_{MIN}7b5$.

C $D_{MIN}7/A$ A^b_{DIM} G^7 $G^b_{MAJ}7$

Musical staff D, measures 21-22. The bass line features chords $D_{MIN}7/A$, A^b_{DIM} , G^7 , and $G^b_{MAJ}7$.

$D_{MIN}7/A$ A^b_{DIM} G^7 $F_{MAJ}7$ **D** 4

Musical staff E, measures 23-24. The bass line continues with $D_{MIN}7/A$, A^b_{DIM} , G^7 , and $F_{MAJ}7$. The piece concludes with a double bar line and a 4-measure rest.

©ATM2019

2 SON DE SAN ROGUE

E $C^7(\frac{3}{2})$
 39 *x 4 VECES*

43 *f* G^{MIN7} C

F $B^b MAJ^7(1,3)$ A^{MIN7} D^{MIN7} $B^{MIN7\flat5}$
 47

52 D^{MIN7}/A $A^b DIM$ G^7 $G^b MAJ^7$

56 D^{MIN7}/A $A^b DIM$ G^7 $F MAJ^7$ FINE G 4

H $B^b MAJ^7(1,3)$ A^{MIN7} D^{MIN7} $B^b MAJ^7(1,3)$ A^{MIN7}
 65

73 A^{MIN7} $F MAJ^7$ A^7 **I** $B^b MAJ^7(1,3)$ A^{MIN7} D^{MIN7}

79 $B^{MIN7\flat5}$ D^{MIN7}/A $A^b DIM$ G^7 $G^b MAJ^7$ N.C.

J $C^7(\frac{3}{2})$ VAMP (SOLO DRUMS) *f* D.S. AL FINE
 89

BAJO

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

$\downarrow = 130$ **4** LEGATO **4**

A $B^b \text{MAJ}^7(13)$ $A \text{MIN}^7$ $F \text{MAJ}^7$ $B^b \text{MAJ}^7(13)$ $A \text{MIN}^7$ $F \text{MAJ}^7$

13 *mf*

B $B^b \text{MAJ}^7(13)$ $A \text{MIN}^7$ $D \text{MIN}^7$ $B \text{MIN}^{7b5}$

21 *f*

C $D \text{MIN}^7/A$ $A^b \text{DIM}$ G^7 $G^b \text{MAJ}^7$ $D \text{MIN}^7/A$ $A^b \text{DIM}$ G^7

26

D $F \text{MAJ}^7$ D

33 *f*

E $C^7(13)$

39 *mf*

$G \text{MIN}^7$ C

43 *f*

©ATM2019

SON DE SAN ROGUE

(F) B^bMAJ^{7(1,3)} A^{MIN}⁷ D^{MIN}⁷ B^{MIN}^{7b5} D^{MIN}^{7/A} A^bD^{IM}

47 *f*

G⁷ G^bMAJ⁷ D^{MIN}^{7/A} A^bD^{IM} G⁷ F^{MAJ}⁷ FINE (G) 4

54

(H) SOLOS (V, U, I) B^bMAJ^{7(1,3)} A^{MIN}⁷ D^{MIN}⁷ B^bMAJ^{7(1,3)} 1 A^{MIN}⁷

65

2 A^{MIN}⁷ F^{MAJ}⁷ A⁷ (I) B^bMAJ^{7(1,3)} A^{MIN}⁷ D^{MIN}⁷ B^{MIN}^{7b5}

73

D^{MIN}^{7/A} A^bD^{IM} G⁷ G^bMAJ⁷ N.C.

81

(J) C^{7(b1,3)} VAMP (SOLO DRUMS) D.S. AL FINE

89

SON DE SAN ROQUE

ARRANGER
ALEXIS TOVILLA

♩ = 130

TAMBOR TRADICIONAL ZOOUE

9

(A)

13 *mf*

(B)

21 *mf*

(C)

26 *p*

(D)

TAMBOR TRADICIONAL ZOOUE

35

(E)

39 *mp*

TAMBOR TRADICIONAL ZOOUE

43

©ATM2019

SON DE SAN ROGUE

2
F

47

Musical staff 47-51: Treble clef, key signature of one flat. Measures 47-51 contain a melodic line with some rests and a final chord.

52

Musical staff 52-56: Treble clef, key signature of one flat. Measures 52-56 contain a melodic line with some rests and a final chord.

57

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of one flat. Measures 57-60 contain a melodic line with some rests and a final chord. The word "FINE" is written above the staff.

G
TAMBOR TRADICIONAL ZOOQUE

61

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of one flat. Measures 61-64 contain a rhythmic pattern for a traditional drum.

H
SOLOS (H, N, I)

65

Musical staff 65-72: Treble clef, key signature of one flat. Measures 65-72 contain a rhythmic pattern with chord changes: B^bMAJ^{7(1,3)}, A^{MIN}⁷, D^{MIN}⁷, B^bMAJ^{7(1,3)}, and A^{MIN}⁷ (first ending).

I

73

Musical staff 73-80: Treble clef, key signature of one flat. Measures 73-80 contain a rhythmic pattern with chord changes: A^{MIN}⁷ (second ending), F^{MAJ}⁷, A⁷, B^bMAJ^{7(1,3)}, A^{MIN}⁷, D^{MIN}⁷, and B^{MIN}^{7b5}.

81

Musical staff 81-88: Treble clef, key signature of one flat. Measures 81-88 contain a rhythmic pattern with chord changes: D^{MIN}^{7/A}, A^b^{DIM}, G⁷, G^bMAJ⁷, and N.C.

J
C^{7(9,13)} VAMP (SOLO DRUMS)

89

Musical staff 89-92: Treble clef, key signature of one flat. Measures 89-92 contain a rhythmic pattern for a solo drum vamp. The instruction "D.S. AL FINE" is written above the staff.